MŁODA ARCHITEKTURA

NR · 3
CZERWIEC
1 9 3 8
CENA 1 ZŁ

REDAKTOR NACZELNY
WOJCIECH JAKIMOWICZ

KOMITET REDAKCYJNY:
STANISŁAW PORAJ-BIERNACKI
WIKTOR WIŚNIEWSKI
IRENA WALICKA
STANISŁAW POSPIESZALSKI
PRZEMYSŁAW MUSZALAK

WYDANE PRZY ZWIĄZKU
SŁUCHACZÓW ARCHITEKTURY
KOMITET RED. URZĘDUJE
PONIEDZIAŁKI, ŚRODY, PIĄTKI
GODZ. 13 – 14. TEL. 877-68
WARSZAWA, KOSZYKOWA 55

Architektura — Katolicyzm.

Sztuka kościelna, mówi nam wyraźnie o skojarzeniu tych dwóch pojęć. W opinii powszechnej utrwaliło się przekonanie, że jedynie w budownictwie kościelnym przejawia się związek katolicyzmu z architekturą.

Nie jest to związek, lecz wpływ idei katolicyzmu na kształtowanie architektury, jako sztuki. Sztuka bowiem może zmienić do głębi swoje oblicze pod wpływem wielkiej idei.

Nastawienie twórcy katedry gotyckiej było przepojone ideą Wiary, wspaniała, aż do najdrobniejszych szczegółów, realizacja wynikała z właściwej struktury życia społecznego i zawodowego, opartej na etyce chrześcijańskiej.

Podobnie jak w średniowieczu, duch każdej epoki znajdował wyraz swoich wzlotów, lub upadków w architekturze.

Czasy dzisiejsze, w których katolicyzm zaczyna coraz głębiej wchodzić w życie, jako integralna część światopoglądu narodowego, muszą wytworzyć nowy typ psychiczny architekta.

Katolicyzm w nowoczesnej architekturze nie może i nie powinien ograniczyć się do budownictwa kościelnego.

Całokształt twórczości architekta, niezależnie od tematu, o charakterze kościelnym czy świeckim, prawodawstwo budowlane, handel i przemysł budowlany, zadania społeczne architektury, wszystkie te zagadnienia powinny być rozwiązywane nie na podstawie przestarzałych przesłanek materializmu i liberalizmu XIX wieku, a w oparciu o etykę zawodową architekta katolika, zbudowaną na zdrowych zasadach katolickich.

REDAKCJA.

POŚWIĘCENIE FIGURY MATKI BOSKIEJ

W dniu 29 maja br. odbyło się przy udziale przedstawicieli Senatów Wyższych Uczelni Warszawskich, przedstawicieli Duchowieństwa, oraz licznie zgromadzonej młodzieży akademickiej uroczyste poświęcenie figury Matki Boskiej, ofiarowanej młodzieży przez artystkę - rzeźbiarkę p. Zofię Trzcińską-Kamińską.

Uroczystość rozpoczęła się mszą Św. w kościele Zbawiciela, celebrowaną przez Jego Ekselencję Ks. Biskupa Antoniego Szlagowskiego. Po mszy młodzież ze sztandarami Bratnich Pomocy i organizacji katolickich na czele przeszła w pochodzie na dziedziniec gmachu Wydziału Architektury P. W. Tam po odśpiewaniu przez chór „Ambrosianum" pieśni „Bogurodzica" J. Eks. Ks. Biskup dokonał poświęcenia figury i w gorących słowach przemówił do zebranych podkreślając szczególne znaczenie religii w życiu i pracy artysty.

W imieniu władz Akademickich przemawiali następnie J. Magnificencja p. Rektor Pol. Warsz. prof. J. Zawadzki oraz p. Dziekan Wydz. Architektury prof. T. Tołwiński. Imieniem Komitetu Ślubowań Jasnogórskich przemawiał kol. W. Dłużewski.

Na zakończenie zabrał głos imieniem Związku Słuchaczów Architektury kolega S. Poroj-Biernacki.

Uroczystość zakończyła modlitwa za Polskę odmówiona chóralnie przez zebranych pod przewodnictwem Ks. Rektora Detkensa.



ZOFIA TRZCIŃSKA — KAMIŃSKA

ROLA ARTYSTY W ŻYCIU SPOŁECZNYM

Chcąc mówić o zagadnieniach wielkiej sztuki, muszę przede wszystkim ustalić, że za Sztukę Wielką, uważam sztukę, która odegrała rolę kierowniczą, wychowawczą, która — przetrwała wieki — sztukę inspirowaną, natchnioną.

Przede wszystkim uświadamiam sobie, że wielka sztuka powstała na miarę wielkości zadań, które jej ludzkość w różnych epokach stawiała. Spójrzmy na monumenty, które pozostały niezależnie od mody i kierunku estetycznego kultur.

Dzieła Egiptu, Grecji, Romańszczyzny, Gotyku. Każda z tych epok przenosi nas w powagę sztuki tchnącej wiecznością, stanowiącej zwarty wielowiekowy styl, gdyż artyści tych epok żyli wiarą w przewodnie ideały narodów i wierzenia te przyoblekali w formę plastyczną, w ścisłej zależności od potrzeb duchowych swoich epok. Była to sztuka uspołeczniona, związana z przewodnią ideą narodów, — jako „cel sam w sobie" nie istniała. Dostojnym tym epokom obce były pojęcia sztuki dla sztuki, tworzenia jakiegoś piękna wysnutego z siebie—dla siebie. Ramy ścisłej społecznej celowości ujmowały twórczość artysty.

W takim założeniu sztuka była niemal wyłącznie sztuką religijną, tak jak zresztą sztuka buddyjska, hinduska, meksykańska, a nawet murzyńska dobrych epok. Egipcjanie, którzy stworzyli najpotężniejszą monumentalną rzeźbę, mieli szczególniejszy stosunek do artystów (trochę trudny do zrozumienia dla nas indywidualistów). Byli to artyści jak gdyby upaństwowieni. Pracowali oni wiekami przede wszystkim dla kultu religijnego, a nawet posągi i popiersia portretowe kultowi temu służyły, gloryfikując niezniszczalne, wieczne życie indywidualnego ducha ludzkiego, wyrażonego w podobiznie zmarłych. Ta sztuka wykonywana tysiącleciami w służbie na wskroś deistycznej — podniosłej religii, była rodzajem misterium, cudownej władzy formowania materii, którą wolno było uprawiać jedynie wtajemniczonym, ludziom, którzy musieli osiągnąć pewien poziom duchowy i prowadzić kastowo-określony tryb życia.

Mimo takiego skrępowania osobowości artysty (a kto wie, czy nie dzięki niemu), powstała owa niezrównana w wyrazie mocy i powagi sztuka, która po tysiącleciach przenosi widza w stan uciszenia, skupienia, modlitwy, spełniając poprzez wieki szczytny cel, dla którego powstała. Spotkałam się parokrotnie ze zdaniem (Berdiajew Maritain), że momentem załamania się sztuki, nazwijmy ją „społecznej", przełomowym okresem w którym artyści wypuścili z rąk swój prymat duchowych kierowników ludzkości, była epoka odrodzenia. „Renesans", okres pozornie największych osiągnięć artystycznych. Maritain mówi obrazowo, że Renesans wyzwolił „bestię piękna", która pokornie szła wówczas za artystą w orszaku „Idei", Wielkich Ideałów. Odtąd staje się Panią, której służą artyści, podporządkowujący wszystko pięknu barw lub formy.

Niemal odrazu, z pokolenia na pokolenie zmieniła się społeczna rola artystów i ich stosunek do dzieł.

Dotychczas cisi, skromni, świadomie bezimienni twórcy katedr, Zwiastowań, Wniebowzięć, stajenek, Sądów Ostatecznych, portretów (ubogich w formie, ale pełnych skupionej siły), uważający się wiekami za artisanów" (trochę lepszych rzemieślników), zrzeszeni w cechy, ludzie zawodu niemal kościelnego — owi tak liczni po muzeach „Ignoto", ustępują artystom Odrodzenia o innej zupełnie psychice, o innych dążeniach. Są to już twórcy świadomi swej indywidualności, mistrze niezrównani, operujący własną manierą, twórcy sztuki osobistej, wybitnie własnej. Odrodzenie wyrwało artystę z roli „Sługi Bożego" bezimiennego, nieambitnego, cichego pracownika, zapatrzonego w święte postacie, które pokornie stara się wyobrazić; a przeobraża go do roli „twórcy piękna". Odtąd też nie wyrażanie idei, ale stwarzanie jakiegoś piękna staje się celem i zadaniem artysty. Ludzie Odrodzenia są oszołomieni odkryciem piękna, jako celu samego w sobie.

Wraz z przywróceniem obywatelstwa sztuce epok pogańskich — wkracza do sztuki kult ciała. Akt jest zrazu nieśmiały, pełen jeszcze supremacji ducha.

Michał Anioł był tym tytanem stojącym na granicy dwóch tak odmiennych światów. On to, renesansista podziwiający doskonałość torsu greckiego, słucha z pobożnością wśród załamań wewnętrznych, kazań Sawonaroli. To też akty Michała Anioła przeduchowione są treścią mijającego świata, pełne duchowego władztwa takiej wiary, jakiej nikt po nim osiągnąć nie może. Nie miał też Michał Anioł uczniów, bo nie mógł ich mieć. Dla takich dzieł potrzeba było świeżej tradycji Sawonaroli, który zginął w walce o supremację ducha w sztuce, o świętość zadań sztuki. Okres Odrodzenia (tak nam w istocie swojej bliski) ustępuje Barokowi, przekazując jeszcze tradycje wielkiej sztuki religijnej, która zaczyna przemawiać nieraz bez wiary, zwykle z

nieprzekonywującym patosem. Wyzwolona ze służby Bożej sztuka poszukuje pretekstu do stworzenia pięknego dzieła, w życiu, w naturze martwej i żywej, w studiach — wnętrzach, scenach rodzajowych itp. Artysta wyzwala się — artysta nie służy nikomu — Wszystko służy artyście. Ogólne zainteresowanie sztuką i wypływające stąd powodzenie życiowe, wynosi większość artystów do roli ulubieńców, nierzadko czczonych mistrzów. Poszukiwane autografy dopełniają wartości nieraz pobieżnego szkicu. Więcej się ceni w tym czasie osobowość artysty, podpis autora niż treść obrazu, jego ideowe znaczenie. Obróćmy się na chwilę wstecz, aby przypomnieć sobie opracowane z pietyzmem dzieło anonimowego mistrza XIII wieku lub katedrę, w której nie pozostało nigdzie śladu autorstwa twórcy i — skoro chodzimy krokami olbrzymów poprzez wieki — spójrzmy na naszą epokę.

Oto artysta XX wieku na inne jeszcze tory pchnął sztukę. Oto wyzwolił ją z ideału piękna tak jak Humanizm wyzwolił sztukę ze służby Bożej. Obecny kierunek sztuki, to przede wszystkim kult Osobowości, odrębności artystycznej. Znamienny dla naszej epoki XX wieku jest wyścig ogólny za eksperymentem, za indywidualną odrębnością, za wyróżnieniem się. Hasło dnia bodaj na całym świecie w sztuce XX w. to zdobycie osobistego stylu, za wszelką cenę niezwykłego i niespotykanego dotąd. Za wszelką cenę, a przede wszystkim za cenę problemu piękna w dziele sztuki, za cenę poszukiwań estetyki lub harmonii. Czy nie jest to naszym, dzisiejszym hasłem, że dzieło sztuki ma być ciekawe (nie piękne) osobowe, formistyczne (raczej, niż z formą), odrębne, wreszcie winno być impulsem, eksperymentem, a przede wszystkim — sensacją! w rezultacie: wyłącznym wyrazem „siebie", artysty niezwykłego, ciekawego, który też interesuje się przede wszystkim sobą i którego ostatecznym celem w dziele sztuki jest kult swoich przeżyć — gloryfikacja siebie. W związku z tym kultem własnej osobowości jest ogólnie znany na wszechświatowych wystawach przerost „autografu" autora znaczonego efektownym hieroglifem, dominującym na nieraz bardzo skromnym wyniku artystycznym płótna wystawionego na pokaz. Paradoksalnym zaś rezultatem ogólnego wyścigu za odrębnością i oryginalnością twórczego pomysłu jest przygniatająca widza monotonia tysięcy płócien, powtarzająca się na każdym salonie, po którym błąka się zblazowana i znudzona publiczność, niedorosła do niezliczonych kierunków, i w cichości tęskniąca do sztuki innej. I oto wytworzył się znamienny dla naszej epoki rozdźwięk między publicznością i artystami. Rozdźwięk trudny do zrozumienia. Coraz większa obojętność publiczności w stosunku do artysty, publiczność, która interesuje się sztuką b. mało i znikomie tej sztuki poszukuje.

Artystę bezimiennego, cichego sługi Bożego potrzebowało społeczeństwo jako nieodzownej w życiu jednostki społecznej, potrzebowali biedni i bogaci, nagradzając obfitością chleba codziennego i serdecznym współżyciem. Renesansowego twórcę piękna wyniosły sfery zamożne, radośnie nagradzając złotem i sławą. Ale coraz większa obojętność otacza chłodną atmosferą artystę wieku XX, bezpańskiego wolnego twórcę własnej odrębności, który „non serviam" nikomu nie służy sztuką swoją, ani ideałom społecznym, ani idei piękna. Którego publiczność przyzwyczaiła się uważać za twórcę rzeczy ciekawych, ale niepotrzebnych. To też społeczeństwa zgodnie zrzucają troskę o popieranie sztuki na Ministerstwa, Departamenty Sztuki, Muzea, uważając dzieła artystów swoich za rodzaj luksusu zbytkowego.

Coraz większy chłód i obcość dzieli dzisiejszą publiczność od dzisiejszego artysty.

Powstaje zagadnienie, gdzie się podział ów serdeczny , bezpośredni stosunek publiczności do artysty. Czy to może publiczność się tak gruntownie zmieniła, czy dzisiejsze społeczeństwa są za biedne, czy za mało kulturalne, aby nabywać nasze prace? Jak obudzić to zainteresowanie? Gdzie leży tajemnica rozdźwięku między społeczeństwem i artystami? Zagubiliśmy gdzieś w wiekowej drodze nasz prymat duchowy, powiedzmy to sobie otwarcie. Straciliśmy nasz wybitny „prestige". Zastanówmy się. czy jest to bezpowrotna strata, a może po prostu nie uświadamiamy sobie drogi powrotu, bo twierdzę z głębokim przekonaniem, że w naszej mocy jest to osiągnięcie. Bo pochodzimy ze znakomitego rodu, mamy wspaniałych, dostojnych przodków. Ich stanowisko nam się należy, o ile znajdziemy ich drogę i przetransformujemy ją na nasze zawiłe dziś. Zwycięży ten, kto zrozumie swoją epokę. Wielu z nas jeszcze pamięta owe zawrotne tryumfy, oszałamiające ceny, które osiągały pierwsze „rewelacje rozkładowe" t.zw. „wygłupy" ostatnich lat przedwojennych, nieraz niezbyt pomysłowe malowidła van Dongenów, Matisów, Derainów, którzy się potem rozmnożyli w legion. Owa moda prywatnych galerii owych „marchand d'art", którzy sobie znanymi truck'ami wyzwalali któregoś z pomysłowych modernistów na mistrza doprowadzając cenę jego „podpisu" na ledwie podmalowanym płótnie do zawrotnych sum. Tak to było — ale powiedzmy sobie otwarcie, że minęło bezpowrotnie. Minęło wraz z modą snobistycznych galeryj, wraz z kapitalistycznym salonem, wymagającym coraz nowych dreszczów — wreszcie wraz z kapitalistami, którzy są jeszcze, ale dość konspiracyjnie maskują swój luksu-



TADEUSZ ZAGRODZKI *CHARTRES*

sowy tryb życia przed zgłodniałą i zmarzniętą rzeszą bezrobotnych. To też nie można na tych schyłkowców zbyt poważnie liczyć jako na odbiorców sztuki. Rzadkim też odbiorcą eksperymentalnego dziełka będzie człowiek inteligentny, nawet dostatni robotnik oczekiwać będzie od sztuki jakiejś zrozumiałej treści, możliwie o charakterze idealnym i ideowym.

Sztuka dzisiejszego artysty, aby stała się żywym, niezbędnym elementem społecznym, musi się stać „chlebem karmiącym", pożywnym, dającym impuls do życia, treść do przeżywania. Sztuka — eksperyment — zabawka, sztuka — ciastko, sztuka — dowcip, nowostka, kończy się wraz z burżuazyjnym salonem, który tę sztukę konsumował, dowcipem i zabawką pomysłowego artysty, zdobiąc szarzyznę kapitalistycznej nudy. Zrozumiejmy wreszcie naszą Erę! W tym nasze zwycięstwo! Spójrzmy poza horyzont naszych drobnych rodzinnych nieporozumień, walk różnych faktur, różnych kierunków, formizmu neoimpresjonizmu, realizmu czy superrealizmu — to było zajmujące dawniej, a nawet mogło się wydawać ważnym dawniej, gdy nie było wielkich zagadnień, a my z większym lub mniejszym przekonaniem suggerowaliśmy siebie i innych ważkim znaczeniem naszych fakturalnych zagadnień. I nie chcę bynajmniej twierdzić, że to ostatnie 30-lecie przeżyte przez nieomal dwa pokolenia artystów na eksperymentach treści wyłącznie formalnej (faktury i koloru) było epoką straconą dla sztuki.

W czasie, gdy świat podlegał potężnym wstrząsom, Europa rekonstruowała się politycznie, geograficznie, ekonomicznie, w czasie, gdy zamęt pojęć w wszelkich dziedzinach ogarniał zarówno społeczeństwa jak jednostki, linia rozwojowa sztuki musiała ulec gwałtownym depresjom, a stara forma rozkładowi.

Ale dziś czas skończyć z eksperymentami. Zbyt długo już spędzamy czas na zajęciach naprawdę oderwanych od życia. I czas abyśmy stanęli na froncie walk w pierwszych szeregach. Dzisiejszy artysta musi wyczuć tętno swego czasu, musi rolę swoją uświadomić sobie, i do roli tej dorosnąć, musi siebie samego wychować dla idei, i aby odbyć drogę bojowca, musi w coś wielkiego uwierzyć i o to do walki stanąć. Nie wolno nam dłużej obojętnie stwierdzać, że świat nasz stoi w płomieniach, że toczy się zasadnicza walka o to, czy jest Bóg, o to, komu — trzeba uwierzyć? co uczynić? materię czy ducha? Państwo, rasę, czy wodza? Czy może Kościołowi uwierzyć? Nie może dłużej brakować naszego udziału, naszej przodującej roli w tej niepamiętnej, groźnej jak huk ziemi walce. Cóż będzie zatem bojowym rynsztunkiem artysty?

Oto przede wszystkim jego wewnętrzne przekonanie, jego wiara, jego uświadomione życie wewnętrzne. Dziś przestaje być ważnym, jaką się szkołą maluje czy rzeźbi, lecz to z czego się dzieło artysty rodzi, z jakiego ducha powstaje, w co się wierzy, co się wyraża i jasny sposób wyrażania swych wierzeń, jasne, zrozumiałe wypowiedzenie swego „Credo".

Dziś nie może artysta być bezwyznaniowym, bezideowym, bo skala sztuki jego będzie zawsze podążać za napięciem życia wewnętrznego, będzie wyrazem jego prawdy, jego umiłowań. Czas komponowania form dla form, barw dla barw, sztuki dla sztuki, minął na zawsze.

Zadanie społeczne artysty, to wielkie zadanie, — które artysty potrzebuje i oczekuje jego udziału, w którym artysta odzyska swoje ważne, niezastąpione stanowisko. Owo zagadnienie społecznej twórczości wymaga przede wszystkim wypracowania, — uformowania w sobie owego świata świętych wierzeń, za którymi musi podążać życie i praca artysty. Osiągnięcie i umocnienie się w tym credo to pierwszy etap na drodze do uspołecznionej twórczości. Wewnętrzne życie artysty, ten znicz płonący w sanktuarium jego duszy będzie oświetlać i zabarwiać właściwą treścią wszystko, co z rąk jego wyjdzie, pozornie nawet obojętnej treści dzieła, tak jak kwiatki czy akcesoria na obrazie gotyku są aktami miłości do Stwórcy, a ornamenty czy potwory na katedrze romańskiej, aktami wiary. Wewnętrzne życie artysty, skala i napięcie tego życia jest naszym najcenniejszym orężem, źródłem siły i ekspresji, która podnosi widza, rozgrzewa uczucie i kieruje myśl i wolę jego tam, dokąd artysta kierował myśl swoją, uczucie i wolę tworząc swoje dzieło. Lecz brak idei, brak wiary, wewnętrzna pustka i dezorientacja artysty tchnie obojętnością i chłodem w jego dziełach i takie pozostawia wrażenia w sercach widza.

Cóż będzie zatem owym bojowym rynsztunkiem każdego artysty? To samo co winno być bojowym rynsztunkiem każdego człowieka, idącego na duchowy podbój świata. Św. Paweł 1900 lat temu tak nakazywał: „Obleczcie się tedy w zupełną zbroję Bożą przepasawszy biodra wasze prawdą — i miecz ducha weźmijcie... Ducha nie zabijajcie."

ZOFIA TRZCIŃSKA-KAMIŃSKA



TADEUSZ ZAGRODZKI — *AMIENS*

ARCHITEKTURA KOŚCIELNA

Kościół katolicki wyróżniał się, od chwili wyjścia chrześcijaństwa z katakumb, swą dostojną sylwetką z pośród budynków świeckich, górował nad nimi, jak idea religii katolickiej, idea wieczna, góruje nad ideami świeckimi — doczesnymi.

Artystą wznoszącym gmach świątyni powodowało pragnienie wypowiedzenia się dziełem swym w imieniu społeczeństwa, tak jak on czującego i myślącego, a wiara była mu natchnieniem w pracy.

Z drugiej strony, supremacja duchowieństwa nad świecką myślą i czynem zmuszała artystę do poznania i podporządkowania się liturgii katolickiej. W wyniku tego powstał plan kościoła, który, pomijając drobne odchylenia, w zasadzie swej żyje po dziś dzień. Wygląd zewnętrzny stanowił pewnego rodzaju wyraz, bardziej czy mniej ozdobny, wnętrza, na planie tym opartego.

A wnętrze to służyło wyłącznie dwum celom. Po pierwsze — było mieszkaniem Zbawiciela, dzień i noc w nim przebywającego, po drugie — skupiało wiernych, pragnących złożyć Mu cześć i uczestniczyć w świętych obrzędach. I te dwa warunki, odmienne od warunków stawianych przez inne wyznania, sprawiały, że kościół katolicki różni się wybitnie od świątyń innych wyznań, że posiada wnętrze, odpowiednie dla przyjęcia Dostojnego Gościa i umożliwiające oglądanie Go przez jak najliczniejsze rzesze ludzi, oderwanych od świata i uspokojonych nastrojem, w nim panującym, nastrojem niepowierzchownym, teatralnym, lecz szczerym, głębokim, wynikającym ze skierowania myśli i uczuć w jedną stronę, ku Tabernakulum.

Nigdy nie zapomnę wrażenia, jakie odniosłem wchodząc pewnego ranka do kościoła Mariackiego w Krakowie. Na dworze panował szary, zimowy świt, wnętrze świątyni było zupełnie ciemne, tylko w głębi strzelistego prezbiterium złociły się trzy piony witraży, a z obłoków błękitnego dymu kadzideł wyłaniała

się tęcza z umieszczonym na niej krucyfiksem. Trudno opisać nastrój, jaki wówczas mną owładnął, zresztą, nie tu miejsce na spowiedź z przeżyć osobistych. Pragnę tylko zaznaczyć, że mimowoli wzrok ucieka gdzieś w górę, wspina się po wysmukłych filarach, po witrażach, nie może go nawet powstrzymać sklepienie, na złamanych łukach oparte. A jednocześnie mistrzowskie operowanie przestrzenią sprawia, że kościół w zasadzie niewielki, potrafi zgiąć najtwardszy kark wchodzącego doń człowieka, okazać jego znikomość wobec dzieła rąk ludzkich, a cóż dopiero wobec wszechświata i wieczności.

I nie jest to oderwany wypadek. Każdy kościół średniowieczny, który, dzięki odpowiedniej konserwacji dotrwał do dziś, posiada ten sam dostojny charakter wnętrza, spotęgowany jeszcze patyną wieków.

Średniowiecze — to epoka wiary bezgranicznej, epoka supremacji ducha i jego spraw nad ciałem we wszystkich gałęziach życia. Lecz okres ten przeminął. Nadszedł humanizm, a z nim oziębienie uczuć religijnych, przejawiające się między innymi w sztuce kościelnej. Zniknęła nadzmysłowa pobudka twórcy, artysta zaczyna służyć pięknu, prym wiedzie zasada: „sztuka dla sztuki". A wszak życie pokazało nam, co warte jest to hasło. Sztuka, oparta na pojęciu tak względnym, jak pojęcie piękna, może być wielką tak długo, jak długo pozostaje w rękach wielkich artystów. Z chwilą, gdy zaczynają zajmować się nią ludzie tylko dla zarobku, a popierać ją, snobi, wyradza się i karleje. Tak było z architekturą kościelną. Zamiłowanie do dzieł antycznych wprowadza elementy duchowi katolickiemu dotychczas obce, m. in. kopułę — element centralnych świątyń Wschodu. Stąd prosta droga do wykolejenia się z dotychczasowych torów. Zrazu stosowana na skrzyżowaniach na w, z biegiem czasu skłania architekta do planu centralnego, a z chwilą zerwania z ustalonymi kanonami, artysta, niczym nie krępowany, zaczyna fantazjować. Powstają plany w kształcie herbów fundatorów kościoła (saska epoka panegiryków), bryły pełne niepokoju, ruchu lub teatralnego patosu. Wreszcie zaczyna brakować pomysłów architektom z końca XVIII wieku. Po klasycyźmie, gdy romantyzm kieruje uwagę społeczeństwa ku średniowieczu, architekci, idąc z prądem, zaczynają nieudolnie nieraz restaurować pogardzane w poprzedniej epoce świątynie gotyckie i tworzyć nowe, na ich wzór. Nadchodzi wreszcie opamiętanie, że nie jest zadaniem sztuki naśladowanie stylów epok minionych, że do skarbnicy kultury ludzkości trzeba dorzucić choćby „wdowi grosz". Powstaje secesja przeładowana ornamentami, nierzadko spadającymi na głowy spokojnym przechodniom, niespokojna w planie i bryle. Dziś i ona, po krótkim na szczęście życiu, zalicza się do przeszłości, a po kopiowaniu kościołków zakopiańskich na Kaszubach i Polesiu nadeszła moda na modernizm.

Modernizm... na dźwięk tego słowa rysują się przed naszymi oczyma szklane domy, pełne słońca i powietrza, gdzie najdrobniejszy nawet szczegół jest wykonany z myślą o wygodzie osób, w pomieszczeniach tych przebywających. Oszczędność, prostota, utylitaryzm i szczerość — oto cechy dzisiejszej epoki architektonicznej. Niestety, dochodzi jeszcze jedna — pęd do oryginalności. Modni i modzie hołdujący architekci zaczęli się prześcigać w pomysłach, dochodzących niejednokrotnie do absurdu (projekt kościoła - aeroplanu, wykonany przez jednego z architektów warszawskich). Do projektowania świątyń czują się uprawnionymi wszyscy, nawet żydzi. (Projekt konkursowy Świątyni Opatrzności w Warszawie, wykonany przez arch. Gelbarta i Sigalinów!).

Nie uzdolnienie, nie przynależność wyznaniowa, nie pragnienie wypowiedzenia swych uczuć, lecz często tupet i chęć wybicia się dają uprawnienia do projektowania kościołów. Projektują je ludzie wierzący, lecz projektują również ateusze i innowiercy. Efekt tego jest taki, że Episkopat polski musi przypominać p. architektom o różnicach, istniejących pomiędzy pagodą, bóżnicą, meczetem i cerkwią, a kościołem katolickim, który w założeniu swym powinien być Domem Bożym, nie zaś fabryką, dworcem czy oranżerią. (Referat J. E. X. Kard. Kakowskiego w związku z konkursem na Świątynię Opatrzności w Warszawie).

„...Kościół - sztuki, która z jego ideą nie ma nic wspólnego, nie przyjmuje..." zdanie z pracy ks. prałata Gościckiego p. t. „Budowa świątyń". A czyż innowierca może tworzyć

zgodnie z ideą Kościoła, jeśli nie weszła mu ona w krew, jeśli nie żyje w niej, przeciwnie, niejednokrotnie zwalcza ją, bardziej czy mniej jawnie.

Lecz powróćmy do istoty zagadnienia. Czy wolno projektować kościoły w stylu nowoczesnym?

Tu, za prof. J. Wojciechowskim powtórzę, że nie tylko można, ale nawet trzeba, bo kościół, budowla monumentalna, to zabytek w muzeum kultury Narodu, to słup graniczny zasięgu tych czy innych prądów artystycznych w danym okresie czasu.

Tylko projektując kościół trzeba liczyć się z przyjętymi wiekiem i tradycją uświęconymi zasadami.

Jakież one są?

Weźmy pod uwagę plan kościoła. Wyróżnić w nim można sześć zasadniczych elementów. Są nimi: nawa, prezbiterium, kaplice, zakrystia, kruchta i chór.

Nawa — to miejsce dla wiernych. Musi być zaprojektowana w sposób pozwalający na pomieszczenie jak największej ilości osób przy jednoczesnym zapewnieniu im jak najlepszej widzialności i słyszalności. Przyjęta norma określa ilość naw w ten sposób: przy ilości osób mniejszej niż 1200 wystarcza jedna nawa o powierzchni do 400 m^2. Dla ilości większej trzeba projektować trzy nawy. Czemu trzy? Bazyliki staro-chrześcijańskie i kościoły gotyckie posiadają nawet pięć naw, z drugiej strony znane są kościoły wzorowane na refektarzach klasztornych, w których sklepienie wsparte są na jednym rzędzie słupów, dzielących wnętrze na dwie nawy. Lecz obydwa te systemy, a zwłaszcza ostatni, utrudniają widzialność i komplikują rozwiązanie przestrzeni wnętrza.

Kościoły przyklasztorne (Cystersi) wprowadzają nawę poprzeczną — transept. Transept ten zwłaszcza wówczas, gdy jest tej samej szerokości co i nawy, stwarza niezwy-

T A D E U S Z   Z A G R O D Z K I *A M I E N S*



kle szlachetną sylwetkę bryły przy jednoczesnym ukształtowaniu planu w kształcie krzyża łacińskiego. Środek owego krzyża wykorzystywano w kościołach hiszpańskiego gotyku do umieszczenia na nim strzelistej wieżycy, w renesansie i baroku mieści się tu kopuła, a nasze białe, wiejskie kościółki w tym miejscu b. często posiadają po mistrzowsku nieraz opracowaną sygnaturkę.

Częściej jednak niż transept, zwłaszcza w kościołach jednonawowych, spotyka się dostawione z obu stron kaplice, oddzielone artystycznie nieraz wykonaną kratą.

Transept oddzielał nawę od prezbiterium, t. j. miejsca dla duchowieństwa. Tu mieścił się ołtarz, tron biskupi, stalle dla duchowieństwa i kolatorów kościoła — w wyrazie miejsce to musi być dominujące.

Prezbiterium musi łączyć się z zakrystią. Jakie jest jej przeznaczenie — mówić nie potrzebuję. Zaznaczyć tylko muszę, że miejsce to winno być ogrzane, gdyż w zimie spełnia ono funkcję baptysterium, a stale służy do przechowywania cennych szat i naczyń liturgicznych, którym zimno i wilgoć mogą zaszkodzić. Z tych samych względów należałoby umieszczać ją od południa.

Już poprzednio wspomniałem o kaplicach. Ilość ich zależy od uznania zarówno zamawiającego, jak i projektującego. Jednakże jedna kaplica powinna być w projekcie przewidziana, choćby jako miejsce na urządzenie Grobu Pańskiego w okresie Wielkotygodniowym.

Chór, niegdyś w kościołach gotyckich obiegający ołtarz główny tworzył t. zw. narthex. Dziś przyjęło się, że umieszczamy go nad wejściem głównym, na wprost ołtarza. Powinien być dość obszerny, by mógł pomieścić śpiewaków i organy.

Pozostaje do omówienia kruchta i niejednokrotnie związana z nią wieża. Są to dwa elementy obecnie, z punktu widzenia liturgii mogące uchodzić za zbędne. Kruchta konieczna była kiedyś, jako miejsce dostępne dla pokutników, wieża jako część obronna pierwotnych, warownych kościołów. Dziś pokutników nie ma, a jako ochrona przed bezpośrednim uderzeniem zimnego powietrza wystarcza tambur wewnętrzny. Wieża ma znaczenie jako dzwonnica, a jako taka może stać nawet z dala od kościoła, bardziej lub mniej z bryłą jego związana.

To były uwagi dotyczące elementów planu, elementów bardziej czy mniej stałych, uświęconych tradycją i obrzędem.

Z kolei należy zastanowić się nad wnętrzem kościoła, i nad jego wyglądem zewnętrznym.

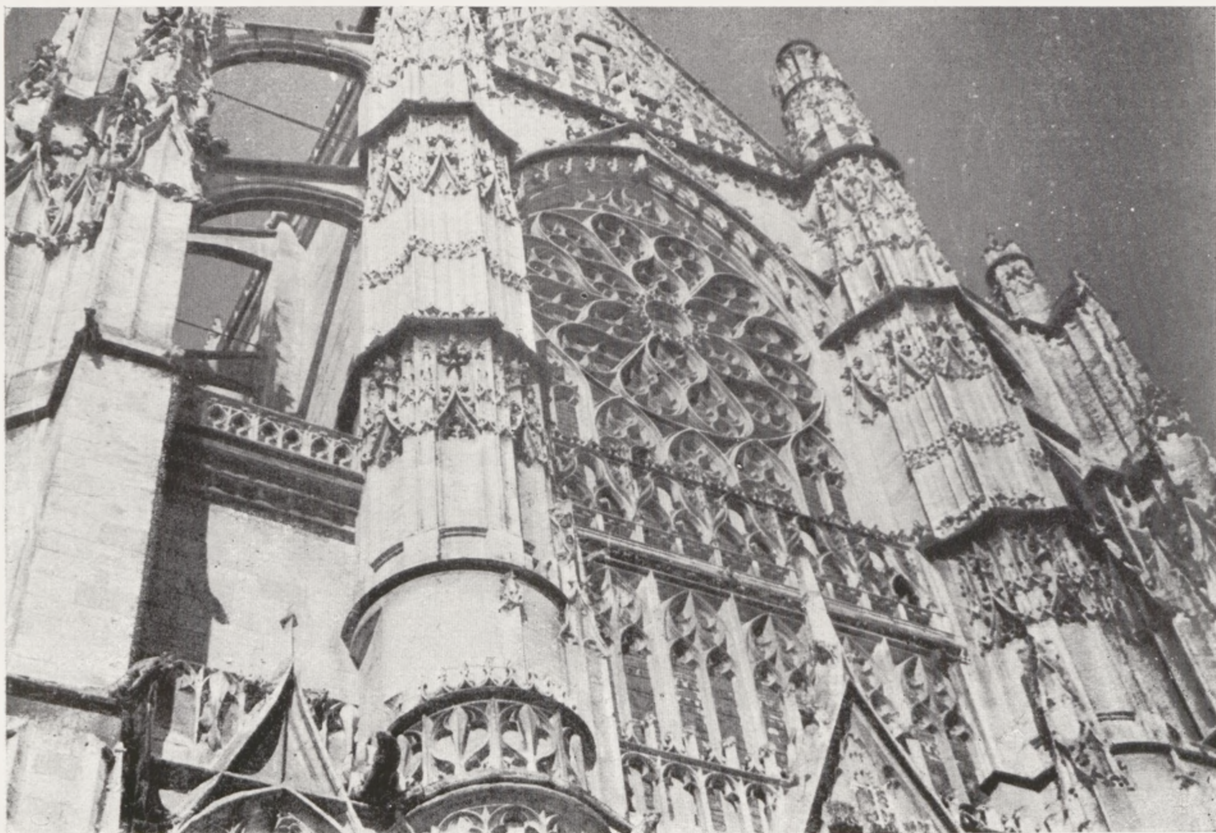
Mylne byłoby mniemanie, że wnętrze kościoła musi wyglądać bogato. Idea Chrystusowa nie opiera się na teatralności, miłująca prawdę nie znosi szychu. Przepisy ustalone przez papieską komisję do spraw architektury i sztuki kościelnej domagają się materiałów szlachetnych i trwałych, uzależniając ich ilość od środków finansowych fundatora. Zamiast fałszywych marmurów w całym kościele — lepiej dać prawdziwe prezbiterium; zamiast gipsowych sztukaterii wprowadzić skromniej i prościej opracowane rzeźby z naturalnego kamienia. Ważnym jest jedno: by wnętrze zaprojektowane i wykonane zostało zgodnie ze stylem całości i by uwzględniało warunki widzialności i słyszalności.

I jeszcze jedno. Wnętrze kościoła to miejsce święte, do którego wchodząc, człowiek winien odrzucić wszelkie świeckie myśli, by godnie rozmawiać z Bogiem. Uwaga wiernych musi być skoncentrowana w jednym punkcie — w tabernakulum. Pomocne w tym są: osiowy układ planu, właściwe rozwiązanie ołtarza wyodrębniające go od reszty otoczenia i odpowiednie oświetlenie prezbiterium, inne niż nawy.

Punkt pierwszy uzasadnia należycie, dlaczego w kościele katolickim nie przyjął się układ centralny, który podobnie jak okrągły stół nie ma miejsc uprzywilejowanych. Wyjątek od tej reguły stanowią kościoły pobudowane na miejscach, wsławionych cudami (Kościół Grobu Chrystusa w Jerozolimie), oraz kościoły - pomniki (Świątynia Opatrzności w Warszawie).

Punkt drugi nie wymaga komentarzy. Natomiast należy zastanowić się nad punktem trzecim, nad oświetleniem.

Kościół nie jest miejscem pracy, zbędnym więc wydaje się stosowanie dlań przepisów o oświetleniu mieszkań, biura, fabryk itp. Nawa powinna pobierać z zewnątrz tyle światła, ile potrzeba do czytania modlitw w czasie na-



T A D E U S Z   Z A G R O D Z K I   *B E A U V A I S*

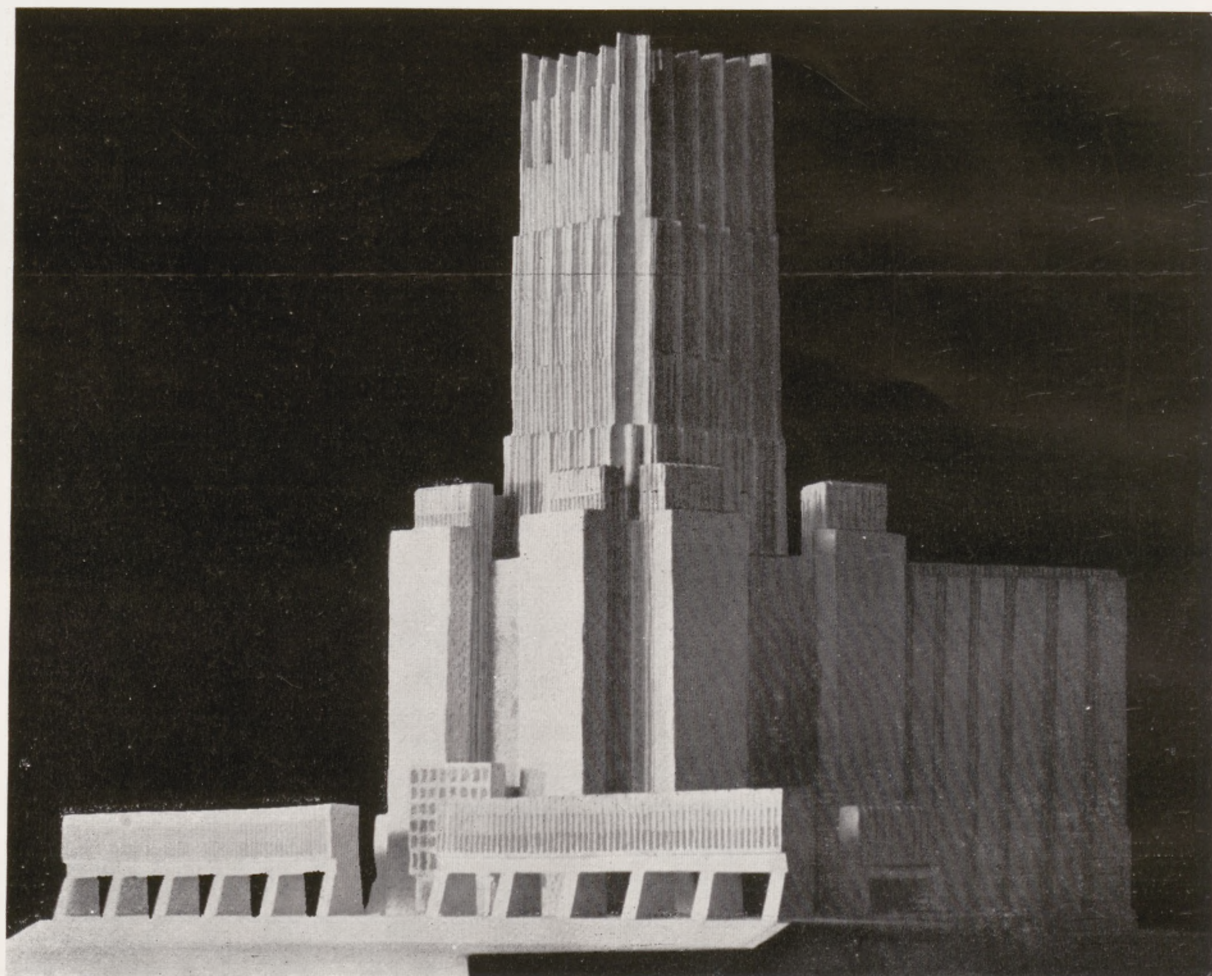
bożeństwa. Jeżeli wówczas oświetlimy prezbiterium światłem górnym lub bocznym, zostawiając w absydzie tylko mocno zgaszone witrażami okienka, wówczas ołtarz jako punkt świecący będzie silnie przyciągał nasz wzrok, a co za tym idzie, naszą uwagę.

Pozostaje jeszcze do omówienia forma zewnętrzna świątyni katolickiej.

Jak zaznaczyłem powyżej, nie tylko można, lecz należy tworzyć nowoczesne kościoły w stylu nowoczesnym, od którego Le Corbusier domaga się: „... porządku, skali, rytmu i dynamiki...", dodać można jeszcze: prostoty i szczerości. Te wszystkie pojęcia nie każą nam jednak tworzyć bloków spiętrzonych bezładnie, zaopatrzonych w jeden lub dwa maszty czy kominy zwane wieżami i w wielkie, moc jaskrawego światła do wnętrza wpuszczające okna.

Przypomniał mi się w tej chwili wiersz Asnyka: „...ale nie burzcie przeszłości ołtarzy, choć macie sami doskonalsze wznieść...".

Kiedyś Włoch, przyjeżdżający na zaproszenie króla czy magnata do Polski, budował inaczej niż w swej ojczyźnie, — budował po polsku. Dziś, architekci nasi, bardziej czy mniej polscy, zapominają, czy też nie chcą pamiętać o bogatej naszej przeszłości artystycznej, mogącej stać się skarbnicą niewyczerpanych wzorów, proszących się o umiejętne zastosowanie. Czas byłoby już zerwać z tą, jak ją nazwał na zebraniu konstytucyjnym zarządu ZSA prof. Kamiński „architekturą Ligi Narodów". Nie po to uczymy się historii architektury polskiej, byśmy o niej nie pamiętali przy projektowaniu dzieł nowych. Mówi



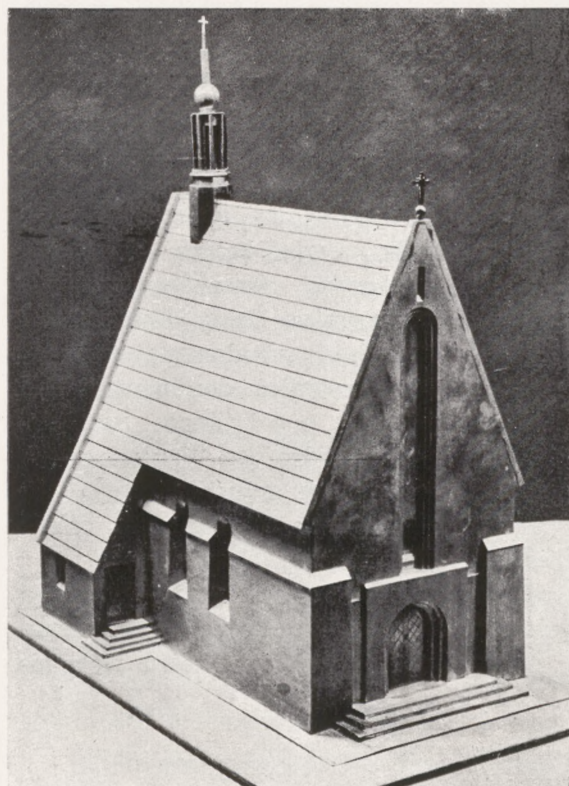
BOHDAN PNIEWSKI *ŚWIĄTYNIA OPATRZNOŚCI*

Violet le Duc: „...jeśli mądrą jest mowa przeszłości, to dla tych tylko, którzy ją poznali, aby przez to móc lepiej i śmielej wypowiadać swoje własne myśli". Nikt nie chce, byśmy znowu powrócili do zakopiańszczyzny czy dworków ze skarpami, lecz godząc się na nowoczesny styl kościelny postanówmy oprzeć go o naszą twórczość rodzimą. Drogą ścisłych analiz wyciągnijmy z niej pierwiastki rdzennie polskie i, z kolei syntetyzując formę, wprowadźmy je do owej nowoczesności po uprzednim poznaniu ich ducha, a stworzymy ramy naprawdę godne zamknięcia w nie największej Świętości. Niech owa polskość naszych kościołów będzie symbolem zdania: „Polonia semper fidelis". Pozwolę sobie w tym miejscu zacytować zdanie prof. Wojciechowskiego:

„Lata całe głoszona teoria nie nauczy, w jakich formach i jak budować kościół, jeśli nie wejdzie w grę odpowiedni, twórczy, podporządkowany idei chrześcijańskiej talent architekta".

Dążmy gorliwie, a może już między nami kryje się ów geniusz, mający na nowe tory wprowadzić naszą architekturę kościelną. Zasłuży na nieśmiertelność.

TADEUSZ ANDRZEJACZEK



STANISŁAW GAŁĘZOWSKI
WOJCIECH ONITZSCH *ŻARKI*

KOŚCIÓŁ W URBANISTYCE

Nie będę definiował pojęcia kościoła jako materialnego wyrazu niematerialnych potrzeb duchowych człowieka, a przyjmę zasadę, że materialny ten wyraz uczuć ludzkich w każdym wypadku owiany jest mistycznym podejściem do zagadnienia. Wyszedłszy z tej zasady twierdzę, że nie tylko sam budynek domu Bożego, ale również jego miejsce usytuowania podlega powyższym prawom. To właśnie prawo kazało nam we wszystkich prawie epokach kształtować kościół jako dominujący element, tak pod względem jego formy, jak również pod względem jego usytuowania.

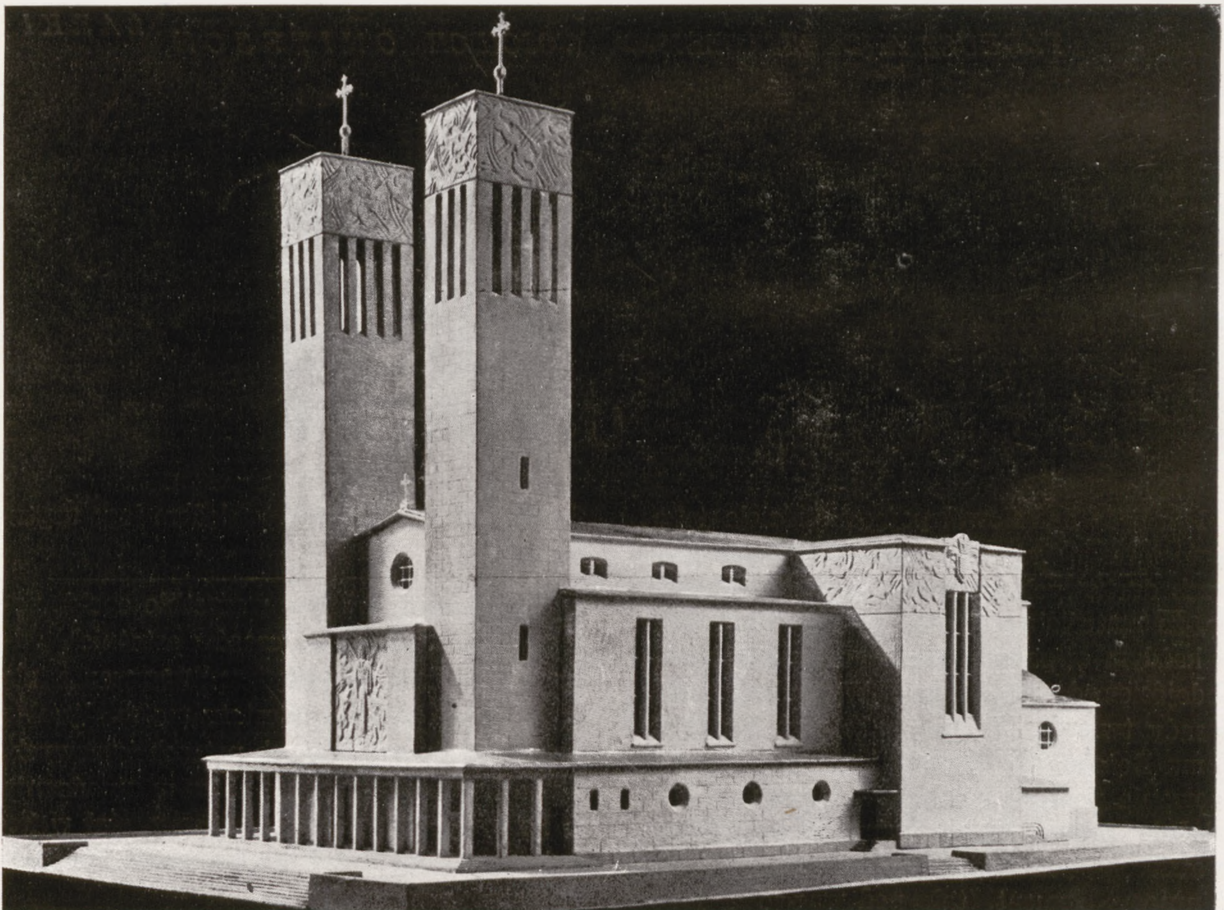
Przeszedłszy kolejno wszystkie epoki, począwszy od Egiptu do czasów ostatnich, widzimy dążność do podporządkowywania się powyższemu prawu. Niestety materializm w zaspakajaniu codziennych potrzeb życiowych, a w dalszym ciągu materializm w urządzaniu sobie życia wygodnie itd., zawsze stał w kolizji z prawem wyżej przytoczonym i niejednokrotnie zwyciężał.

Rozważając sytuowanie świątyni w różnych czasach zacznijmy od Egiptu. Sytuowanie w tej epoce świątyni nacechowane było wyborem miejsca dominującego — brzegi rzeki z kompozycją dominującą arterii doprowadzającej od rzeki, na zakończeniu której świątynia była elementem końcowym, a w masie swej bryły — wieńczącym (Karnak). Drugim takim bardzo charakterystycznym ujęciem sytuacyjnym są Teby. Kompozycja świątyni sytuacyjnie wbudowana w bryły wieńczących skał, również dominowała nad otoczeniem i była podkreślona wyraźnie przez arterie doprowadzające. Wzniesiona tarasowo nad poziom Nilu sytuacja ta była jakby akcentem końcowym i wieńczącym całość założeń znajdujących się przed nią.

Jeśli przejdziemy teraz do epoki greckiej należy zwrócić uwagę na sytuację Partenonu na Akropolu, tej świątyni, która stała się wzorem świątyń nieomal do czasów dzisiejszych. Wyjątkowe to usytuowanie dzięki warunkom topograficznym dominowało i nawet teraz dominuje nad całością zabudowań miasta i podkreśla znaczenie tego założenia, tak pod względem plastycznym jak i mistycznym. I tu można zaobserwować w kompozycji tę samą dążność do nadania bryle świątyni tego końcowego akcentu kompozycyjnego. Tarasy doprowadzające do świątyni, rozwiązane w swoim wznoszeniu się i załamywaniu drobniejszymi akcentami pomnikowymi, podprowadzają do świątyni i właśnie ona jest tym głównym akcentem wieńczącym.

Przechodząc do epoki rzymskiej zauważyć należy, że świątynia w życiu ówczesnym nie będzie odgrywać tak dominującego znaczenia, nie mniej jednak będzie traktowana równorzędnie z innymi gmachami publicznymi i z

KONSTANTY JAKIMOWICZ *TARNÓW*



nimi będzie tworzyć kompozycyjną całość Forum Romanum.

Na gruzach Rzymu po całkowitym zwycięstwie chrześcijaństwa kościół romański zaczyna z nieśmiałością wydobywać się z mroków katakumb na powierzchnię życia i coraz odważniej zajmować należne mu miejsce wśród innych zabudowań i bardziej krystalizować swą formę plastyczną oraz sytuacyjnie bardziej poczesne miejsce zajmować w zespołach budowlanych tej epoki. Krystalizacja ta nastąpiła jednak całkowicie w epoce gotyku. Ta potężna emanacja ducha ludzkiego zaważy na wszystkich epokach późniejszych do dni ostatnich. Sytuacyjnie komponowana świątynia gotycka dominuje w swej bryle nad całością niewielkiego miasta gotyckiego z reguły ścieśnionego pierścieniem murów. Kompozycja położenia jest tak pomyślana, aby widok na kościół dostępny był w jak najszerszym zakresie. Teraz nawet błądząc niekiedy wśród starych dzielnic miasta gotyckiego nieoczekiwanie możemy zaobserwować niezwykłe formy strzelistych wieżyc czy bogato ukształtowanych portali kościelnych, zamykających ulice i tworzących kompozycyjną całość zabudowy. W tej epoce mimo niewielkich obszarów budowlanych, zamkniętych pierścieniem warownych murów, mimo zagęszczenia zabudowy, sytuacja kościoła była zawsze nawiązana do kompozycji całości. Położenie kościoła w pobliżu rynku głównego stwarzało jakby przedłużenie tego rynku, na którym odbywały się najważniejsze czynności życia miejskiego i stanowiło jakby przedłużenie tego życia w innych dziedzinach odczuć. Dzięki temu harmonijnie był związany splot zagadnień doczesnego bytowania z zagadnieniami duchowymi człowieka. Równowaga powyżej przytoczonych dwóch elementów — materialnego i duchowego—została z biegiem czasu zburzona. W następnych epokach można już zaobserwować całkowite rozróżniczkowanie kompozycyjne elementów monumentalnych, tworzących to, co nazwalibyśmy kręgosłupem miast. Nastąpiła w tej dziedzinie specjalizacja. To też Kościół wyodrębnił się sytuacyjnie z całości zabudowy, tworząc własne kompozycje urbanistyczne, nie oglądając się na całość zabudowanego obszaru. Jaskrawym tego przykładem jest kompozycja największej świątyni chrześcijaństwa — Świętego Piotra w Rzymie. Najwspanialsza ta kompozycja założenia kościelnego, podkreślająca znaczenie potrzeby duchowej człowieka, wykutej w kamieniu, została jednak całkowicie w sobie zamknięta. Oderwana została jakby od życia i stworzyła zamkniętą w sobie całość. A przecież Rzym istniał. Życie w nim pulsowało, pulsowało jednak niezależnie od życia wielkiego założenia św. Piotra. Harmonia kompozycji całości urbanistycznej została zakłócona.

W przykładzie powyższym wyjaskrawiłem elementy urbanistyczne założenia kościelnego, żebym był lepiej zrozumiany w dalszym ciągu moich rozważań. Nie chodzi mi bowiem o doskonały jakiś fragment rozwiązania lokalnego w całości zabudowy organizmu urbanistycznego. Mam na myśli świadomą kompozycję całości w uwzględnieniu bryły kościoła, jako dominującego akcentu.

W miastach dzisiejszych wielomilionowych, gdzie organizm urbanistyczny obejmuje niekiedy kilkaset kilometrów kwadratowych, musimy jednak ograniczyć się do lokalnego rozwiązania powyższej zasady. Musi ona jednak być tak przeprowadzoną, aby w całości nie wyodrębniała się jako ugrupowanie specjalne — a była wrośnięta w ten organizm na modłę gotycką. Przykładów takich nietrudno poszukać. Założenie placu Concorde z dominującą w głębi bryłą kościoła Madeleine i Sacré Coeur są klasycznymi przykładami kompozycji współczesnej ujęcia sytuacyjnego kościoła. Bardzo często jednak, a nawet prawie z reguły budujemy obecnie kościoły zupełnie przypadkowo sytuowane. Ot tak po prostu na parceli, którą rozporządza parafia, powstaje gmach monumentalny, gmach, w którym wypowiadamy walkę doczesności, w którym rozmawiamy z Bogiem.

Zadaniem naszym jest szanowanie tego gmachu; powinniśmy uwypuklać znaczenie kościoła, a nie sprowadzać do znaczenia zwykłej czynszówki mieszkalnej, usytuowanej w rzędzie innych czynszówek na obranej przypadkowo parceli budowlanej.

Arch. DUCHNOWSKI CZESŁAW

POLICHROMIE I ICH INWENTARYZACJA

Malarstwem monumentalnym nazywamy polichromie pokrywające bezpośrednio powierzchnie budowli. Będą to zarówno wydzielone motywy dekoracyjne lub sceny swobodnie umieszczone na płaszczyźnie ściany, sklepienia lub stropu, jak i kompozycje, wykorzystujące bez reszty wszystkie elementy architektoniczne wnętrza (lub zewnętrznej bryły budowli). W tym zakresie malarstwo baroku posuwa się jeszcze jakby dalej i podporządkowuje formę architektoniczną rzeczywistą, malarskiej wizji wnętrza, szeroko posługując się domalowaną iluzjonistyczną architekturą. Malarstwo średniowiecza dostososowuje się do architektonicznych podziałów, uwypuklając ich konstrukcyjne znaczenie. Zarówno jednak skupione wnętrza średniowieczne jak i pełne dramatycznego patosu wnętrza barokowe wskazują na ogromną siłę oddziaływania malarstwa monumentalnego, które stanowi istotny czynnik w tworzeniu atmosfery wnętrza architektonicznego. Dotyczy to zarówno wielkich świątyń i pałaców jak i skromnych drewnianych kościółków, w których zresztą polichromia barwna znalazła swój specjalny wyraz i urok.



JAN ZACHWATOWICZ (kopia)
SANDOMIERZ

Losy zabytków malarstwa monumentalnego są z samej swej istoty nierozerwalnie związane z losami budynku, w którym się znajdują. Są one więc narażone na różnorodne niebezpieczeństwa. Uszkodzenia mechaniczne, pęknięcia, zawilgocenia, przebicia otworów, nie są przy tym często tak niebezpieczne, jak zmiana ducha epoki, przy której polichromia, stwarzająca nieodpowiadającą danej chwili atmosferę, zostaje zniszczona, przemalowana lub zatynkowana. W kościołach drewnianych i dla drewnianych stropów istnieje poza tym stałe niebezpieczeństwo pożaru, który pochłonął już niejeden piękny zabytek.

W tych warunkach stworzenie dokładnej barwnej kopii daje możność „uchronienia" zabytku i przechowania chociaż jego frag-

STANISŁAW GAŁĘZOWSKI (kopia)
SANDOMIERZ



mentu poza obrębem jego budowli. Z drugiej strony kopia ułatwia studia i umożliwia bezpośrednie zestawienie obiektów malarstwa monumentalnego, pochodzących z różnych miejscowości. Szczególnie ważną staje się ta możliwość przy studiach kolorystycznych.

Wychodząc z tych założeń utworzona została przed kilkunastu laty w Zakładzie Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej — Sekcja Malarska, której zadanie była inwentaryzacja malarstwa monumentalnego, drogą wykonania dokładnych kopii. Barwna fotografia, przy dzisiejszym stanie techniki, daje wyniki niezadawalniające. Wobec tego kopie wykonywane są w technice malarskiej możliwie zbliżonej do techniki oryginału.

Kopie wykonane są w skali (najczęściej 1 : 2, 1 : 3) z dokładnym odtworzeniem rysunku i barwy. Dla wiernego oddania barwnej tonacji dzieła — jego kolorytu — okazało się niezbędnym odtworzenie stanu polichromii i powtórzenie w kopii wszelkich plam, uszkodzeń, zacieków itp.

Tak wykonana kopia, pozbawiona momentów indywidualnej interpretacji kopiującego, staje się istotnym dokumentem, niezmiernie cennym dla celów naukowych i bezcennym w razie zniszczenia samego zabytku.

Zbiory sekcji, stale powiększają się, posiadają przykłady z różnych epok i z różnych dzielnic Polski. W pracach Sekcji brali udział słuchacze Architektury P. W. i Akademii Sztuk Pięknych.

dr. J. Z.

WOJCIECH JAKIMOWICZ (kopia)
TRYBSZ



STEFAN DEUBEL (kopia)
BINAROWA



BUDOWNICTWO PRZEMYSŁOWE W ŚWIETLE OBRONY PRZECIWLOTNICZEJ

Lotnictwo obce na wypadek wojny może działać niezależnie od linii frontu. Zasięg jego ataków jest w stanie objąć cały obszar kraju. Dlatego też troską naszą musi być wzmocnienie obrony wszelkich obiektów, a zwłaszcza obiektów przemysłowych, narażonych na zburzenie przez przeciwnika.

Powstający obecnie Centralny Okręg Przemysłowy jest ze względu na swe położenie w trójkącie bezpieczeństwa faktem ważnym i pomyślnym dla ulokowania najbardziej eksponowanych ośrodków przemysłowych w warunkach zapewniających im znacznie większe bezpieczeństwo przed nalotami.

Z punktu widzenia obrony przeciwlotniczej jedną z pierwszych czynności przy budowie zakładów przemysłowych jest wybór terenu. Najważniejszym czynnikiem w danym przypadku jest zamaskowanie obiektu i dróg komunikacji. Fabryka musi być dla lotnika trudna do znalezienia, wobec czego powinna być umieszczona z dala od dużych skupowisk ludzkich, znaczniejszych rozwidleń rzek, kolei, szos, jezior, czy też charakterystycznych wzgórz. Zakład przemysłowy należy umieścić o ile możności w pofałdowanym terenie lub wysokopiennym lesie. Przed przystąpieniem do budowy pożądane jest dokonanie zdjęcia lotniczego projektowanego terenu, w celu skontrolowania jego walorów z punktu widzenia OPL. Osiedle robotnicze powinno być ulokowane w pewnej odległości od samego zakładu przemysłowego. Sytuowanie dwóch lub więcej wytwórni w sąsiedztwie jest niewskazane.

Po dokonaniu wyboru terenu fabrycznego należy skrupulatnie i racjonalnie rozplanować budynki. Powinny one być rozlokowane (z uwzględnieniem ich przeznaczenia w produkcji) nieregularnie i w odległościach możliwie największych. Należy unikać nadmiernie długich lub wielkich budynków oraz bocznych pawilonów lub przybudówek. Drogi i bocznice kolejowe nie powinny być planowane w regularne szachownice, taki bowiem układ dróg komunikacyjnych jest doskonale widziany z powietrza.

Równie ważnym czynnikiem jest zorientowanie personelu zakładu w rozplanowaniu budowli i urządzeniach specjalnych, jak schrony, pomieszczenia uszczelnione, kąpieliska, odkażalnie, punkty sanitarno - ratownicze itp. Drogi i place wytwórni muszą być sytuowane w kierunku najczęstszych wiatrów, co ma na celu wykorzystanie jak największej przewiewności na wypadek ataku gazowego.

Z uwagi na to, że rozrzucenie budynków fabrycznych jest pożądane, ale jednocześnie i kosztowne, konieczna jest przy planowaniu współpraca inżyniera specjalisty z zakresu OPL, z inżynierem budowlanym, projektującym całokształt fabryki, których zadaniem będzie zharmonizowanie walorów produkcyjnych zakładu z postulatami OPL.

Przechodząc z kolei do zagadnienia konstrukcji budynku, zaznaczamy przede wszystkim, iż do niedawna niedoceniano działania destrukcyjnego bomb gazowych, zapalających i odpryskowych. Dopiero rezultaty nalotów eskadr bombowych w Hiszpanii i w Chinach przypomniały państwom europejskim o budownictwie stalowym i żelbetowym oraz o stropach kleinowskich lub żelbetowych, wytrzymałych na walący się z górnych pięter gruz. Ostatnie doświadczenia wykazały, że już sam szkielet stalowy lub żelbetowy jest do pewnego stopnia ochroną przed bombami, zwłaszcza mniejszego kalibru.

Obok konstrukcji szkieletowej bardzo ważne jest stosowanie fasad gładkich — bez gzymsów, ornamentów i balkonów. Ściany powiny być od zewnątrz gładkie i zatarte, cokoły zaś obłożone klinkierem lub cegłą na „fugę", aby można je było łatwiej odkażać.

W celu jak największego podniesienia ognioodporności budowli — dachy ich należy pokrywać cienkimi płytami żelbetowymi lub blachą falistą. Na strychach nie wolno gromadzić materiałów, nadto dostęp do strychów musi być jak najłatwiejszy. Dachów i stropów drewnianych w miarę możności należy unikać, o ile by jednak zaszła konieczność użycia drewna, to musi ono być pokryte warstwą krzemionki ognioodpornej. Podobnie i konstrukcję żelazną należy otulić betonem. Na halach fabrycznych nie wolno umieszczać świetlików poziomych. Muszą one być pionowe, w bocznych ścianach zaś należy zastosować okna żelazne. Szyby okien oraz świetli-

ków fabrycznych muszą być pomalowane specjalnie farbą blendującą.

Magazyny materiałów łatwopalnych należy budować możliwie małe. Dachy ich powinny być wykonane z eternitu lub z blachy. Poszczególne budynki magazynowe należy oddzielić od siebie dość znaczną przestrzenią i każdy z nich otoczyć wałem ziemnym, o ile nie posiadają innych przeszkód naturalnych.

Przy budowie wytwórni nie należy zapominać i o czynnej obronie przeciwpożarowej. Musi więc być zainstalowanych kilka zbiorników wodnych w terenie i w miarę możności dość duży staw. Poza tym do gaszenia pożaru potrzebna jest znaczna ilość piasku oraz sprzęt pożarniczy umieszczony w centrum fabryki.

Niezmiernie ważną jest kwestia ciągłości produkcji nawet po nalocie. W tym celu należy odpowiednio zabezpieczyć najważniejsze ośrodki wytwórni, elektrownię, stację pomp, radiostację, najważniejsze maszyny itp. W większych zakładach należałoby rozlokować te obiekty w bezpiecznych miejscach, przede wszystkim przez umieszczenie w schronach wszystkich przedstawionych ośrodków produkcji.

Do obiektów zasługujących na szczególną pieczę należą również wszelkie urządzenia instalacyjne, elektryczne, telefoniczne, wodociągowe i kanalizacyjne, gazowe i C. O. Wszystkie te instalacje trzeba ukryć starannie w kanałach lub zasypać ziemią.

Oprócz ochrony urządzeń fabrycznych, ogromnie ważna jest ochrona personelu wytwórni, dla którego zawczasu należy przygotować schrony ziemne. Pewność, że pracownicy mogą się skryć w czasie nalotu, uodporni ich psychicznie na wypadek wojny. Schrony te w czasie pokoju można wykorzystać na magazyny, składy, archiwa, laboratoria itp.

Obok wyżej wymienionych środków obrony biernej — trzeba wykorzystywać właściwości terenu i krajobrazu w ten sposób, aby budynki zacierały się i gubiły w nim możliwie najbardziej. Nadto w nocy fabryka musi być oświetlona tak, aby nie była widoczna z powietrza oraz by światła w chwili nalotu mogły być natychmiast i całkowicie zgaszone z jednego punktu.

Podkreślić wreszcie należy sprawę kolonii robotniczych. Oprócz wspomnianej dość znacznej odległości od fabryki, osiedla robotnicze powinny być możliwie upodobnione do zwykłych wsi i miasteczek; w tym celu należy je rozmieszczać wzdłuż dróg lub szos. Tylko wówczas one będą trudne do odkrycia z powietrza. Domy mieszkalne blokowe lub kilkurodzinne muszą być budowane z cegły i o ile możności pokryte dachami żelbetowymi. Gzymsy domów powinny być w miarę możności jak najbardziej zredukowane. W piwnicach muszą znajdować się uszczelnione pomieszczenia bez labiryntów i zakamarków.

Reasumując powyższe rozważania, dochodzimy do wniosku, że budownictwo pod kątem OPL opiera się głównie na dobrym przygotowaniu technicznym terenu, budowli i instalacyj. O ile polskie zakłady przemysłowe będą skrupulatnie przestrzegały powyższych zasad, to nieprzyjaciel będzie mógł zlikwidować w najgorszym razie mały odcinek „frontu przemysłowego" i linia frontu bojowego nie będzie pozbawiona oparcia gospodarczego oraz psychicznego w zapleczu.

Mjr. inż. K. KRÓL.

W Y S T A W A
WSZYSTKIE EPOKI MEBLARSTWA

Na Wydziale z inicjatywy doc. dr. S. Sienickiego została zorganizowana przez Z. A. P. i H. S., Studium Wnętrz i Sprzętu i przez Z. S. A. wystawa mebli z epok stylowych, która miała na celu, w jak najbardziej uproszczonym skrócie, przedstawić rysunki i okazy mebli stylowych od wczesnego gotyku do połowy w. XIX.

Starania organizatorów napotkały na duże trudności w znalezieniu okazów, a przede wszystkim w ich wypożyczeniu od instytucyj i prywatnych zbieraczy. Nic więc dziwnego, że zakres był skromny i ograniczył się do kilkudziesięciu mebli, uzupełnionych wieloma rysunkami, wykonanymi przez studentów Wydziału.

Te nieliczne, lecz wartościowe eksponaty i materiał rysunkowy, dobrany ze znawstwem, stworzyły całość dającą przejrzysty, retrospektywny rzut oka na mało znaną dziedzinę historii sztuki, jaką jest meblarstwo stylowe. To też wystawa cieszyła się dużym zainteresowaniem i uznaniem zarówno wśród słuchaczów, jak i licznie przybywających osób z poza Wydziału.

KOMODA KOLBUSZOWSKA.



ZBIORY ANTYKWARIATU. W. STUDZIŃSKIEGO

Należy podkreślić, że dla studentów było to wydarzenie o szczególnej wartości, gdyż w r.b. zostały wprowadzone wykłady polecone dla wszystkich semestrów pod nazwą „Zasady projektowania wnętrz". Wykłady te prowadzone przez doc. dr. Sienickiego, twórcę omawianej wystawy, obejmują także historię meblarstwa we wszystkich epokach stylowych

ZYDEL RENESANSOWY. NIEMCY.



STOLIK i FOTEL — CHIPPENDALE.



i materiał tu zgromadzony był cenną do nich ilustracją.

To udane, pionierskie zamierzenie jest doskonałym probierzem, że tego rodzaju wystawy będą chętnie zwiedzane i spotkają zawsze przychylne przyjęcie.

KRZESŁO. POLSKI BAROK.



URBS FANTASTICA

W dziele Noakowskiego kompozycja plam, linii, barwy i zespół form uchwycony najprostszą techniką, choć absolutnie fantastyczny, dają szerokie odczucie śladów, jakie pozostawiła kultura przeszłości. Świat, w którym przeszłości szukał Wyczółkowski, może nie tak odczuty lecz bardziej prawdziwy i uchwytny ma w sobie niemal ten sam urok, gdyż pobudki i źródła twórczości były te same. Chodzi o kompozycję bryły architektonicznej zabytku, która, choć komponowana niegdyś w sensie użytkowym, dawała jednak możliwości twórczego wypowiedzenia. Wypowiedzenie było pełne, gdy bryła architektoniczna miała otwartą perspektywę, którą zawsze odnajdzie, względnie umie odtworzyć artysta. Ogół jednak niewrażliwy i nieumiejący artyzmu oddzielić od tego, co łatwiej rzuca się w oczy, nie tylko perspektywy dzisiaj nie znajdzie, ale wartość zabytku przeoczy. Zwiększenie skali domów mieszkalnych zniszczyło perspektywę zabytkowych budowli i gmachy, wyrastające niegdyś nad otoczenie, dziś w nim często nikną.

Zwiedzający Kraków na każdym kroku znajduje pamiątki zamierzchłych czasów. Widok wieży Floriańskiej, kościoła Panny Marii, czy Wawelu, daje niezapomniane wrażenie.

Znaczenie perspektywy zabytku zaczyna rozumieć Warszawa. Stworzenie perspektywy na Zamek, na domy Starego Miasta z Wybrzeża Gdańskiego i odsłonięcie bogatej bryły kościoła pobernardyńskiego św. Anny, wzbogaciło nagle Starą Warszawę, tak skromną dotąd w piękne motywy zabytkowej architektury.

Gdyby Noakowski, który umiał snuć wspaniałe i nieśmiertelne fantazje architektoniczne, powołał do życia stary Poznań, ukazałby miasto pełne pamiątek i kościołów, leżące między Górą Przemysława z ruinami Zamku, a wzgórzem Chrobrego, gdzie wznoszą się dziś jeszcze stare zabudowania klasztorne z kościołem Św. Kazimierza.

Byłaby to prawdziwa „Urbs Fantastica".

Poznań kryje swoje zabytki. Rozproszyły się one po całym obszarze, jaki niegdyś obejmowało stare miasto. Najstarsze budowle powstały w okolicy Katedry na Ostrowiu Tumskim, późniejsze za czasów Przemysława II-go przekroczyły Wartę. Dziś szukać trzeba zabytków na szerokim szlaku po obu stronach rzeki. Na wschodnim krańcu miasta, gdzie burzy się stare forty niemieckie, przy drodze ku Warszawie, przysiadł stary kościół Św. Jana z romańskim portalem o nierównych kapitelach z XII-go wieku. Legenda mówi o okresie powstania jednej z kolumn w czasach pogańskich.

Na wzgórzu Chrobrego barokowy kościół Św. Kazimierza i stary budynek klasztorny z prześlicznym dziedzińcem, gdzie szuka schronienia tysiące wróbli, próbując gwarem napełnić dzisiejszy zakład głuchoniemych.

Dalej kościół Św. Małgorzaty (gotyk XV w.), a poza mostem na Cybinie wielki masyw Katedry — skarbnicy, kryjącej szereg wczesno i późno renesansowych grobowców. Jako jeden z najstarszych pomników miasta przeszedł różne koleje, a każdy wiek pozostawia na murach świątyni swoje ślady w formie większych lub mniejszych zmian, często nawet całkowitej przebudowy. Ostateczna forma zewnętrzna sięga XVIII-go w. Hełmy wież empirowe (fasada Solari'ego z roku 1789). Przy katedrze mały kościółek z roku 1444 z charakterystycznym przyczółkiem (gotyk nadwiślański). Obok Psałteria biskupa Lubrańskiego (1512 r.) i szereg w ziemi osiadłych domów. Dalej wzdłuż starego koryta Warty dawna Akademia biskupa Lubrańskiego, dziś Muzeum Archidiecezjalne.

Po drugiej stronie Warty na Starym Rynku Ratusz, renesansowa fasada Jana di Quadro z połowy XVI-go wieku. Piękne, stare wnętrza z Salą Renesansową na czele o wspaniale rzeźbionym sklepieniu. Przed Ratuszem studnia Prozerpiny, którą wykonał Schoeps, rzeźbiarz XVIII-go wieku i pręgierz z roku 1535 (rekonstrukcja) oryginał znajduje się w Muzeum Miejskim). Drugi piękny przykład poznańskiego renesansu, przebudowany i ukryty, to szczątki potężnego pałacu magnackiego rodu Górków, których dzieje wiążą się z historią nieszczęśliwej Halszki z Ostroga. Pałac obejmował kompleks budynków między ulicami Wodną, Świętosławską i Klasztorną. Od ulicy Klasztornej zachowała się do dziś bogata brama renesansowa z datą 1548 r.

Nieco ku północy, mały barokowy kościół Pana Jezusa, dalej duży kościół klasztorny (dawniej O. O. Dominikanów, dziś Jezuicki) z romańskim, portalem z XIII wieku i gotyckim krużgankiem. Kościół barokowy. Dalej na zachód Góra Przemysława z odbudowanym z inicjatywy hr. Raczyńskiego w XVIII w. Zamkiem, stare mury obronne, stare baszty przy kościele Katarzynek (gotyk XV w.), baszta przy ulicy Podgórnej. Na Górze Przemysława kościół O. O. Franciszkanów, w którym znajdują się bogate, piękne stalle.

Na wysokim wzgórzu w stronie północnej gotycki kościół Św. Wojciecha (Skałka Poznańska XV w.), naprzeciw dawny kościół klasztorny, dziś garnizonowy, dalej ku południowi gotycki kościół Św. Marcina (XV w.).

Parę kroków ze Starego Rynku do wielkiej Fary poznańskiej z XVII-go wieku, jednego

z najpiękniejszych i najbogatszych kościołów barokowych w Polsce. Jako dawny kościół klasztorny O. O. Jezuitów założony na planie jezuickich kościołów (Il Gezu — w Rzymie) wg. projektu O. Bartłomieja Wąsowskiego T. J., stał się kościołem farnym po zapadnięciu się sklepień pięknej, gotyckiej fary Marii Magdaleny, stojącej w okolicy Nowego Rynku przy zburzonych od dawna murach. Wraz z popadającą w ruinę starą świątynią (założoną już w XIII-ym wieku, odbudowaną po pożarze w połowie XV-go wieku) znikło z powierzchni ziemi wiele pomników i płyt nagrobkowych, pamiątek poznańskiego mieszczaństwa, a ostatnią zagładę ruinom przyniosły pierwsze lata ubiegłego wieku.

Ku południowi kościół pobernardyński. Kościół w stylu barokowym (XVII—XVIII w.), trochę opuszczony, strzela ku niebu wysokimi hełmami wież (1730 — 33 r.). Opodal stoi drugi z rzędu najpiękniejszych kościołów poznańskich, wielki, pamiętający czasy Jagiełły kościół Bożego Ciała (XV w.). Wysokie sklepienie i smukłe okna, niestety przycięte dachami późniejszych przybudówek, wielki ołtarz barokowy, stalle ze starymi malowidłami jednego z zakonników. Dzieje powstania świątyni osnuła Legenda powieścią o trzech Hostiach, uniesionych i porzuconych przez świętokradzców w studni. One wskazały miejsce, gdzie stanąć miał Dom Pański.

Piękne jest Stare Miasto. Ale zmienne warunki życia sprawiły, że w każdym stuleciu zmieniało się otoczenie zabytków. Dziś większość z nich kryje się wśród neonowych reklam i wielkich kamienic czynszowych lub uległo całkowitej przebudowie, jak na przykład pałac Górków. Niegdyś przemieniony na klasztor, w połowie zeszłego wieku został przebudowany na kamienicę czynszową. Tylka brama z ulicy Klasztornej, łuki w zamurowanych krużgankach, kolumienkach i



STUDNIA PROZERPINY — *FOT. ULATOWSKI*

charakterystyczne kominy spiralne świadczą o dawnej architekturze.

Stare domy i kościoły osiadły głęboko w ziemi przez nawarstwienie ulic i placów. Zmienił się człowiek, zwykły szary przechodzień i mieszczuch. Niegdyś budował wąskie, trzyokienne kamieniczki w myśl miejskiego prawa budowlanego, dziś własny dom może wyróść ponad największy kościół. To, co było kiedyś wielkie i niezwykłe, stało się powszednie.

Odosobnienie starych budowli gubi miarę wielkości ich bryły architektonicznej, a domy i drzewa w bezpośredniej bliskości stanowią konieczny element porównawczy i kontrastujący. Na wartość otoczenia wskazuje intuicja odtwórcza artysty, która nigdy bryły architektonicznej nie odosabnia, a, rysując pomniki minionych wieków, choć zdaje się przy podkreśleniu monumentalności zabytku otoczenie bagatelizować, nigdy go nie pomija. Zagadnienie perspektywy zabytku sprowadza się nie tylko do samej jego bryły, którą chroniono od zniszczenia z należytym pietyzmem, jaki się dziełom sztuki należy, ale do tego, co się wokół zabytku zmieniło i zmienia. Szukając perspektywy nie trzeba marzyć o rekonstrukcji starych domów, ale o zastosowaniu właściwej skali. Przykładem może służyć Gdańsk, gdzie w nowych domach, stawianych w obrębie starego miasta, zastosowano nie tylko skalę, ale i styl starych zabudowań, mimo pozorów nowoczesnej prostoty. Można jednak wspomnieć, że tam właśnie pietyzm dla zabytku posuwa się niekiedy za daleko, tworząc ze ścian starych i nowych domów sztuczną malowniczość teatralnych dekoracji. Ale tego przy masowym odnawianiu, równoczesnej budowie nowych domów prawie, że uniknąć nie podobna.

Mówiąc o otoczeniu nie można pomijać szczegółów. Niekiedy drobne rzeczy zrastają się z gmachem zabytkowym mimo częstej różnicy stylu. Wskazuje to wyraźnie na wysokie poczucie artystyczne tych, którzy umieli w otoczeniu zabytku stworzyć szczegół tak bardzo z nim związany. Ratusz bez Pręgierza i studni Prozerpiny nie byłby tym, czym jest dzisiaj. Szkoda tylko, że wszystko razem ginie w otoczeniu krzykliwej reklamy wielkich składów i domów handlowych Starego Rynku. Skalę wobec Ratusza na Starym Rynku zachowały małe domki podratuszowe. One jedynie ratują jego perspektywę. Ocalała dotąd perspektywa Fary, ale tylko z ulicy Świętosławskiej (wspaniały masyw kościoła Farnego górował niegdyś nad miastem nawet od Starego Rynku!), perspektywę od strony Nowego Rynku niszczy kilkopiętrowa kamienica przy ul. Koziej. Perspektywę swą ma wreszcie Katedra z kościołem Panny Marii, ale niepełną, bo okolice mostu Chrobrego i Bajorka na starym korycie Warty nie stanowią dobrego otoczenia.

A inne widoki? Widok na górę Przemysława z Placu Sapieżyńskiego, na kościół Dominikanów baszty staromiejskiej z Wolnicy i Masztalerskiej, Kościół Katarzynek, Garnizonowy i Skałka poznańska Św. Wojciech? Poza starymi płotami od Strzeleckiej ginie najwspanialszy gotyk wielkopolski kościół Bożego Ciała z czasów Władysława Jagiełły. Perspektywę swą zachował jeszcze śliczny kościołek Św. Jana w otoczeniu drzew, ale już w najbliższym sąsiedztwie stają nowe, wielkie domy czynszowe. Przechodząc koło gmachów, może zabytków, ale o mniej szlachetnej przeszłości, znajdzie się je zawsze w pięknym otoczeniu. Opracowano je wszechstronnie, aby z wspomnianych gmachów stworzyć symbol nowoczesnego Poznania. To nowy Zamek, Uniwersytet, Opera, zbór Św. Pawła i dzisiejsze Collegium Medicum wszystko jako pomniki idącej w ślad za byłą p o l i t y c z n ą przewagą Niemiec.

Przyjdzie czas, że w większej chwale będą stały nad Wartą ratusze, pałace i kościoły Wielkopolskiej przeszłości.

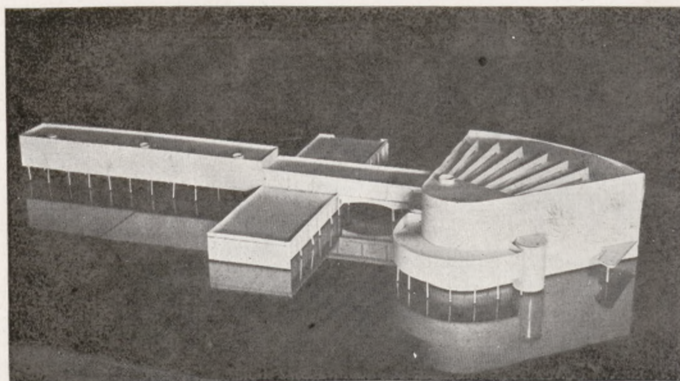
Może znajdzie się ktoś, kto stworzy z Poznania „Urbs Fantastica"?

STANISŁAW POSPIESZALSKI

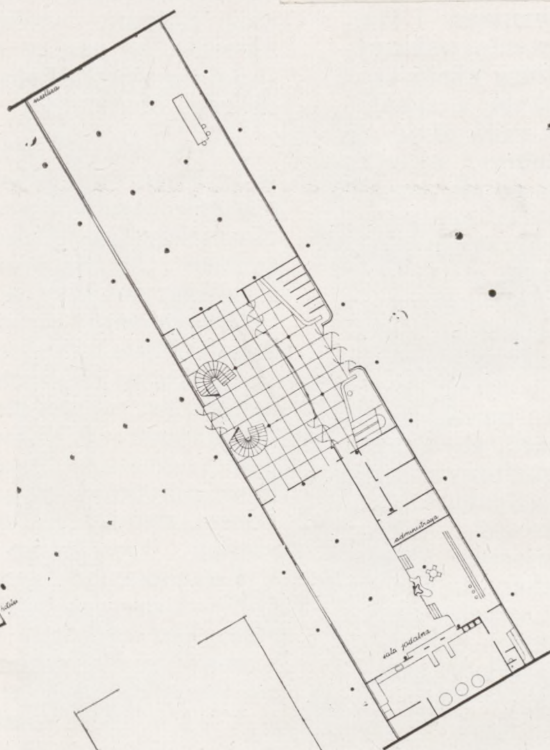
HANNA BORUCIŃSKA

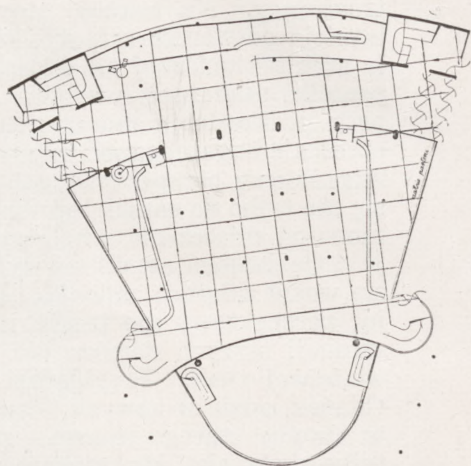
DOM ŻOŁNIERZA

PRACA DYPLOMOWA

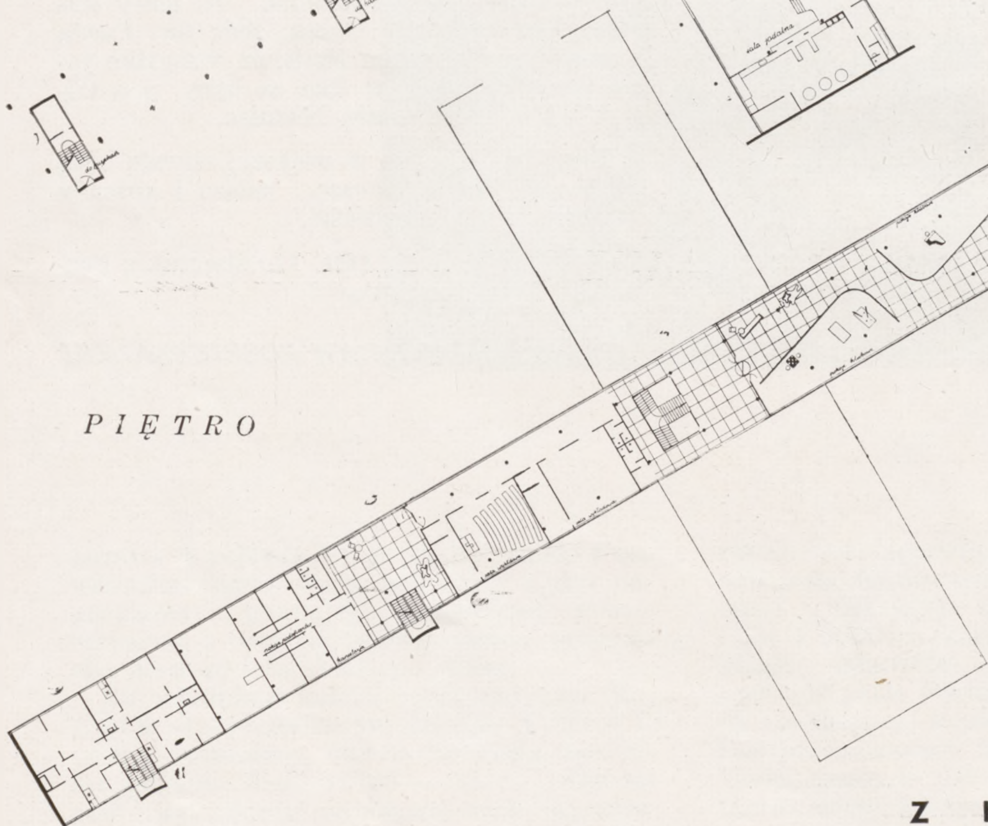


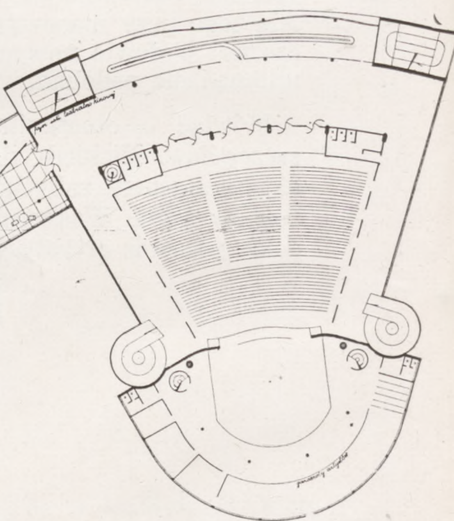
PARTER





PIĘTRO



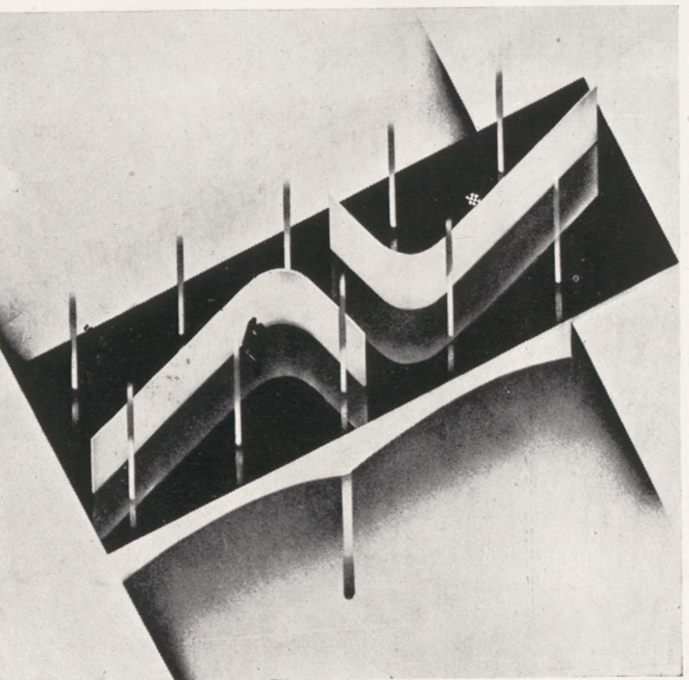


Z KATEDRY
PROF. R. ŚWIERCZYŃSKIEGO

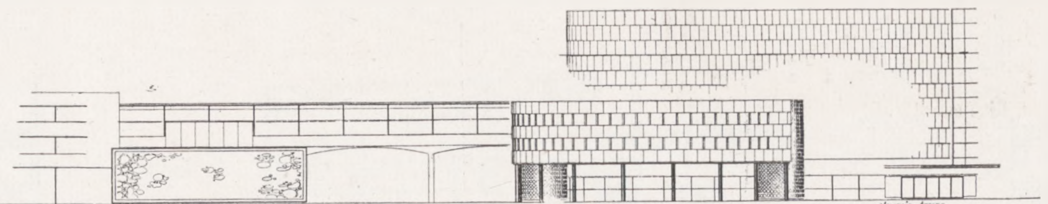
HANNA BORUCIŃSKA

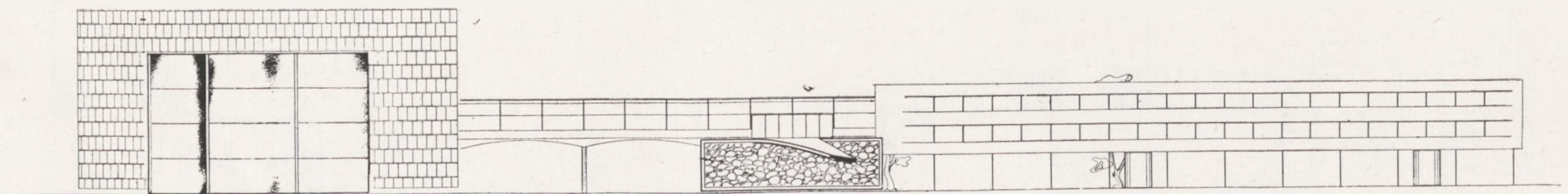
DOM ŻOŁNIERZA

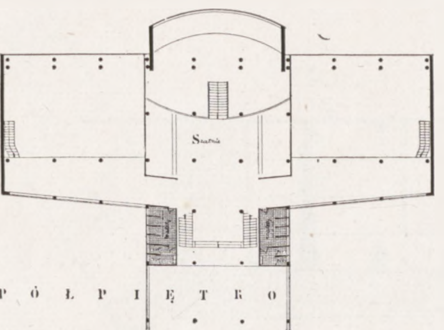
PRACA DYPLOMOWA



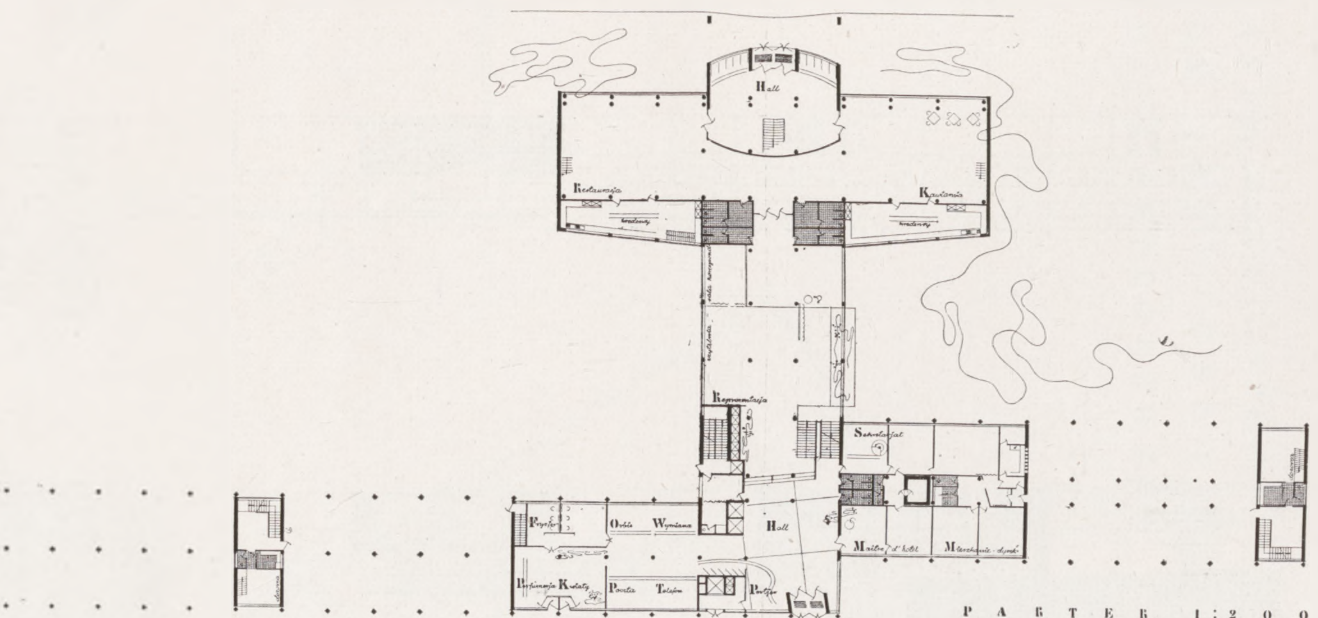
AKSONOMETRIA WNĘTRZA



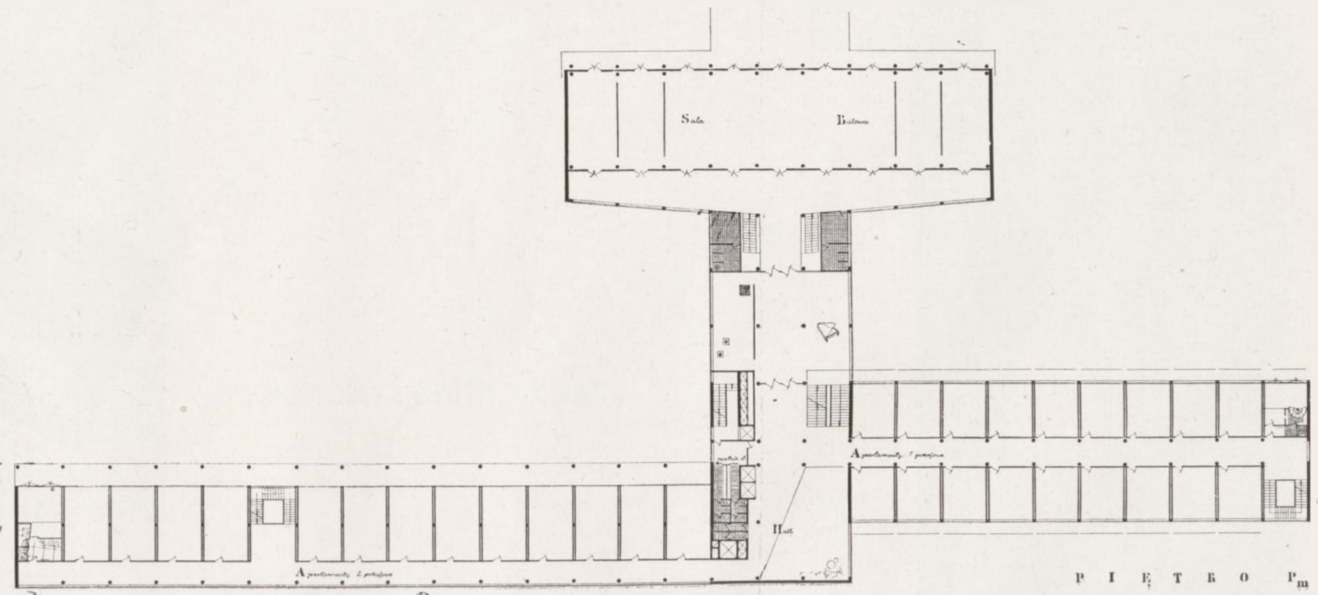




PÓŁPIĘTRO



PARTER 1:200



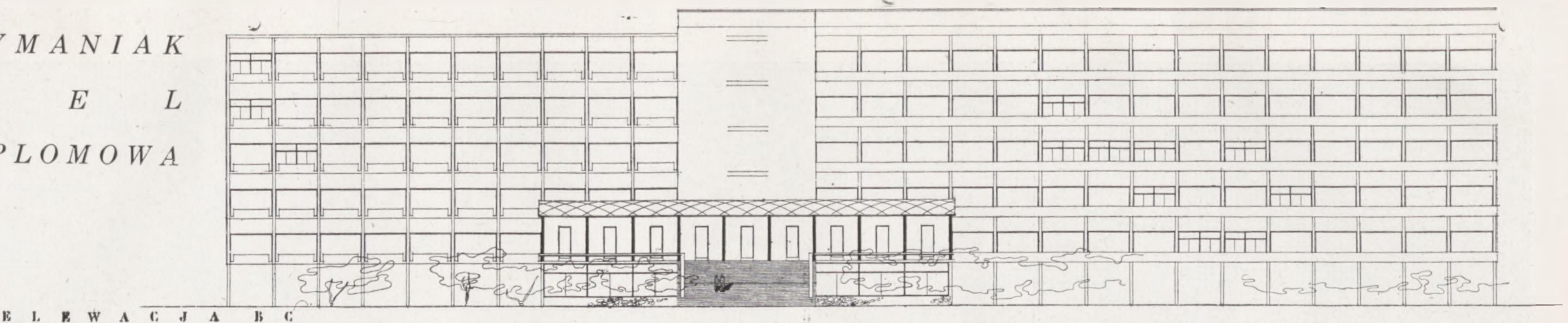
PIĘTRO Pm

PIOTR SZYMANIAK
HOTEL
PRACA DYPLOMOWA

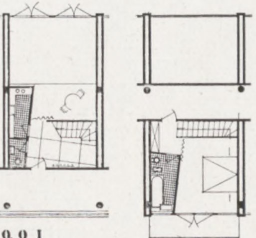
PIOTR SZYMANIAK

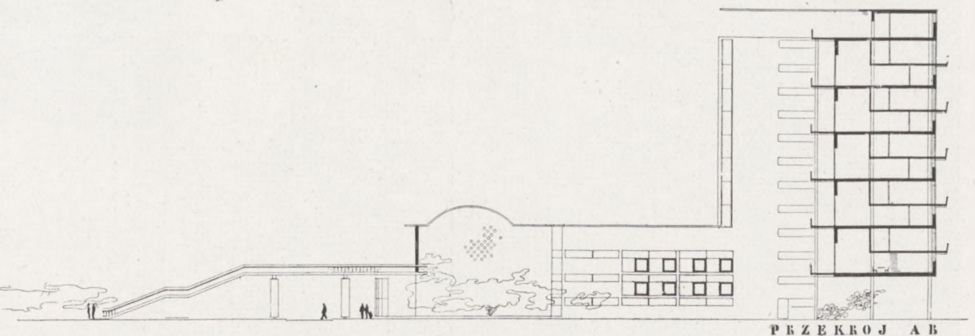
H O T E L

PRACA DYPLOMOWA

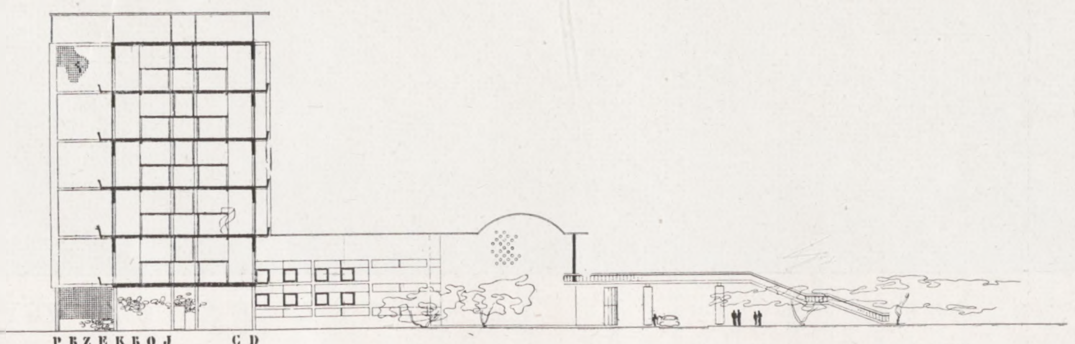


ELEWACJA BC

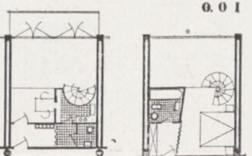


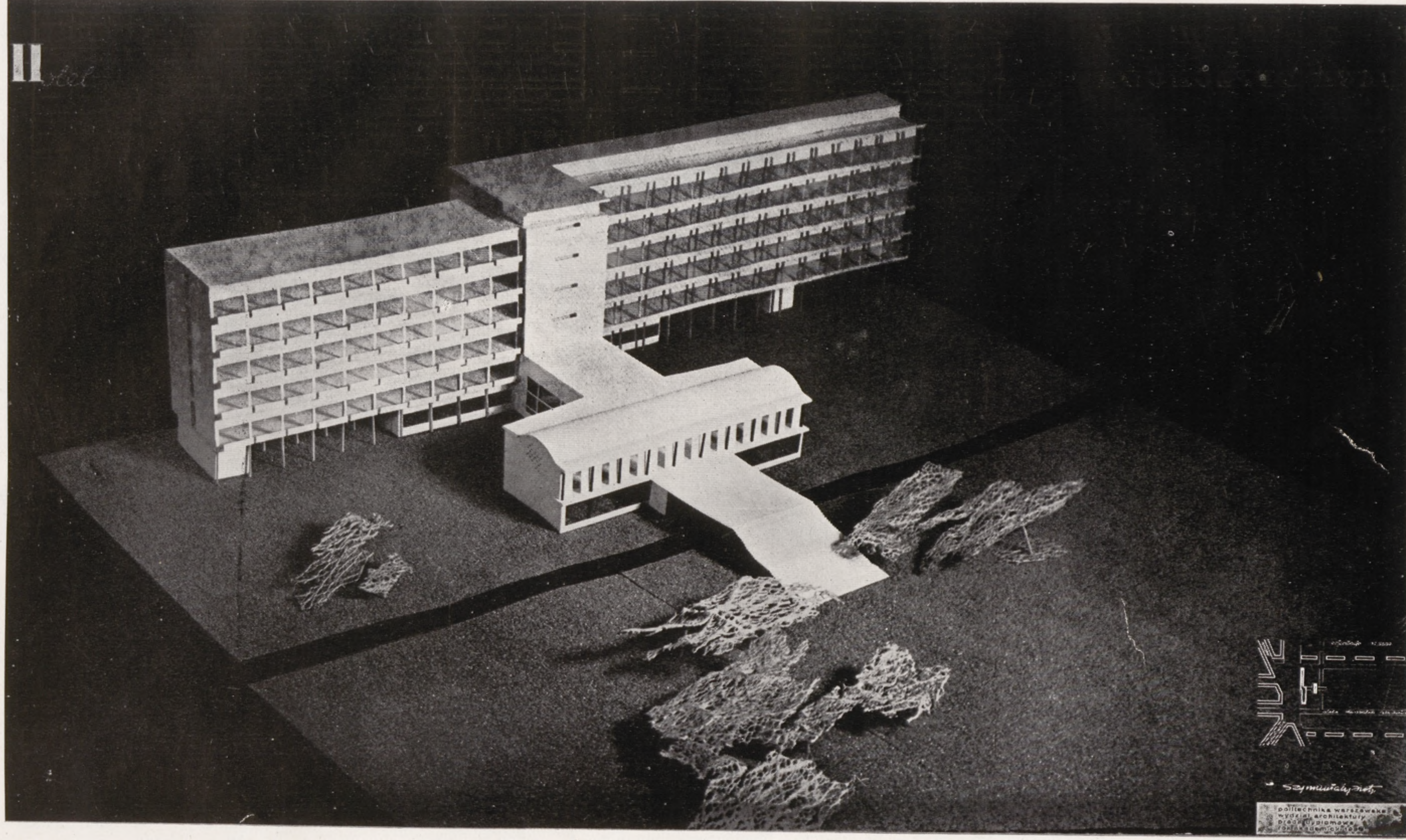


PRZEKROJ AB



PRZEKROJ CD





PIOTR SZYMANIAK

HOTEL PRACA DYPLOMOWA

ARCHITEKTURA RUMUŃSKA W WARSZAWIE

Piękny, monumentalny gmach, położony wśród zieleni. Główny, środkowy fragment budynku, przykryty szkieletowym dachem o parabolicznym kształcie. Monumentalne schody prowadzą do sześciu drzwi wejściowych. Nad nimi — głowa bogini sportu, Diany i napis: „fiat lux” — stań światło. Na tyłach gmachu — duży stadion sportowy z trybunami amfiteatralnie położonymi, stadion w kształcie elipsy o długości 300-tu bez mała metrów.

Co to jest? To olbrzymi ośrodek wychowania fizycznego — jeden z eksponatów wystawy młodej architektury rumuńskiej, która gości obecnie w auli Politechniki Warszawskiej.

Ten projekt dyplomowy zawiera 22 wielkich rozmiarów plansze z wszystkimi planami, elewacjami i przekrojami, potrzebnymi do budowy, z rysunkami instalacyj oraz konstrukcyj i ze szczegółowym opracowaniem detali.

Inna praca, to piękny, reprezentacyjny pałac turystyczny, duży gmach, otoczony malowniczą zielenią. Dwa wielkie żubry z bronzu strzegą wejścia. Nad nimi, po bokach sześciu drzwi, dwie stylizowane, nadludzkiej wielkości barwne figury alegoryczne. Środkowa część gmachu kryta potężną kopułą, a nad monumentalnymi schodami wejściowymi — olbrzymich rozmiarów plastyczna mapa Rumunii. Wchodzimy do wnętrza. Długi korytarz, przerwany w środku okrągłym hallem oświetlony przez kopułę. W hallu wiją się dwa szerokie biegi schodów, a między nimi — grupa rzeźbiona w białym marmurze: trzy kolosy podtrzymują kulę ziemską. Ściany hallu, podzielone na pola, pokryte są dużymi freskami, przedstawiającymi pracę fizyczną i turystykę. Całość — zakrojona na wielką skalę.

Poprzez prace dyplomowe przechodzimy do projektów słuchaczów z okresu studiów. Są tu opracowane najrozmaitsze tematy. Jest archaizowany Belweder z Pallas Ateną i z hellenistyczną rzeźbą odpoczywającego chłopca, potężny cyrk o kopulastym dachu, bardzo śmiały i efektownie wykonany szkic schroniska wysokogórskiego z kamienia w połączeniu z drzewem, jest również archaizowany gmach Sądu z podcieniem z doryckich kolumn i z rzeźbami bogini sprawiedliwości w niszach. Gdzie indziej znowu, z iście wschodnim przepychem zaprojektowane oddrzwia Ministerstwa Pracy. Wejście uformowane w kształcie łuku, na nim—symetrycznie porozmieszczane złote guzy. Drzwi pokryte misterną złotą kratą z dużymi, również złotymi medalionami. Nad wejściem, dwa lwy trzymają kartusze z herbem królestwa, a na wstędze, wychodzącej z kartusza, napis: „nihil sine deo” — nic bez Boga. Po bokach wejścia dwie olbrzymie grupy w bronzie, pokrytym patyną, przedstawiają kowali przy pracy. Całość utrzymana w kolorach złotym, czerwonym, białym i zielonym.

Dalej klasyczny w swym spokoju gmach reprezentacyjnego teatru żywo odcina się swą marmurową bielą od ciemnej zieleni cyprysów i błękitu nieba. Obok — bardzo ciekawy projekt kościoła komemoracyjnego, przypominający teatralną dekorację. Na szczycie nagich skał, owiana ich dzikim romantyzmem, wznosi się ku niebu wysoką wieżą trójnawowa bazylika pseudoromańska. Górski szczyt, na który prowadzą kute w kamieniu schody, stromo opada w dół, gdzie biją o skały rozhukane fale morskie. W bliskości kościoła, wśród cyprysów, maleńki domek — prawdopodobnie mieszkanko kościelnego. Całość, dekoracyjnie pomyślana i ładnie wkomponowana w krajobraz, wywiera posępne, a zarazem piękne w swym złowieszczym nastroju wrażenie, niczem słynna „wyspa umarłych” Böcklina.

Zadziwia nas technika wykonania tych prac. Ani śladu grafiki, tak popularnej u nas i tak szczęśliwie stosowanej przez naszych architektów. Nawet najzupełniej nowoczesne projekty traktowane są barwnie, z wielkim rozmachem, po malarsku, z pewną nieraz przesadą.

Oglądając prace studentów rumuńskich, możemy łatwo wyciągnąć wniosek, że Akademia Architektury w Bukareszcie jest uczelnią przede wszystkim rumuńską. Dawna tradycja narodowa architektury jest szeroko uwzględniana dziś w dobie panowania stylu kosmopolitycznego. I aczkolwiek uwaga zwracana na styl narodowy zupełnie nie wytacza uwagi, przywiązanej do nowych prądów architektonicznych i do nowych form, to jednak inwentaryzowanie najważniejszych zabytków rumuńskiego budownictwa odgrywa w ich uczelni wielką rolę.

Co prawda, studenci mogą wykonywać swe projekty w czasie nauki lub też prace dyplomowe bądź w stylu nowoczesnym, bądź też w narodowym rumuńskim, to jednak nie ma w Rumunii architekta, nie znającego wartości artystycznej zabytków epok minionych swego kraju. Na niektórych projektach widzimy ciekawe próby przystosowania dawnych form narodowych do wymagań nowoczesnego materiału i techniki.

Prace dyplomowe, projekty architektoniczne i dekoracyjne, inwentaryzacje zabytków, kompozycja, rysunek, to eksponaty szczegółowo przemyślane i opracowane, śmiałe w pomysłach i nadzwyczaj barwne.

Ciekawa ta wystawa mająca charakter rewizyty, została zorganizowana dzięki staraniom Akademickiego Związku Zbliżenia Międzynarodowego, t.zw. „Ligi” oraz Stowarzyszenia Studentów Architektury Akademii Bukaresztеńskiej i Związku Słuchaczów Architektury Politechniki Warszawskiej. Przed dwoma bowiem laty oraz w roku ubiegłym, zapoznaliśmy publiczność rumuńską z naszą młodą architekturą i plastyką na dwóch wystawach w Bukareszcie. Teraz oglądamy dwieście z górą projektów, wykonanych przez studentów rumuńskich.

W ramach wystawy, w dniu jej otwarcia, odbył się odczyt p. Grigore Jonescu, profesora Akademii Architektury w Bukareszcie. Prelegent przedstawił wpływ stylu bizantyjskiego i polskiego gotyku na tworzenie się narodowej architektury rumuńskiej, a także oddziaływanie dwóch wielkich ognisk kulturalnych, Krakowa i Lwowa, na ówczesną Mołdawię. Od połowy wieku czternastego rzemieślnicy i majstrowie tworzyli architekturę rumuńską nader interesującą lecz mało znaną po za granicami swego kraju. Uczyli się oni architektury, korzystając z doświadczenia poprzedników, pracując od dzieciństwa pod kierunkiem starszych majstrów, zarówno Rumunów, jak i cudzoziemców. Rezultatem tej pracy jest wytworzenie narodowego stylu rumuńskiego, który dużo swych elementów zawdzięcza polskiemu gotykowi. W zakończeniu, profesor Jonescu podkreślił, że tylko architektura oparta na dokładnej znajomości tego, co dawne epoki wniosły do jej dorobku kulturalnego, może tworzyć naprawdę wielkie dzieła o monumentalnym pokroju.

Akademia Architektury w Bukareszcie posiada bogatą kolekcję inwentaryzacji, w której znajdują się zabytki ze wszystkich dzielnic Rumunii. W wyborze tych eksponatów na warszawską wystawę, kierowano się chęcią przedstawienia publiczności polskiej najbardziej charakterystycznych wzorów dawnej architektury rumuńskiej, począwszy od zwykłego portalu drewnianego — wspaniale rzeźbionego przez artystów wiejskich ludowego łuku tryumfalnego — przechodząc przez różne typy domów mieszkalnych, do kościołów, klasztorów i twierdz. Nasz zaciekawia w tej kolekcji przede wszystkim kompletny pomiar starej polskiej twierdzy kresowej w Chocimiu, która znajduje się obecnie po stronie rumuńskiej. Piętnaście plansz, na których przedstawiono wyniki szczegółowe pomiaru, dają nam pojęcie o tym, jak kiedyś twierdza ta wyglądała, jak potężne były jej mury obronne i jak warownia była położona.

Niezależnie od prac uczelnianych, wystawiono również kilka rzeźb i serię szkiców pozaszkolnych, wykonanych przez słuchaczów podczas wspólnych podróży. Dowodzą one, jak dobrze młodzi architekci rumuńscy potrafią władać ołówkiem i dobierać barwy, by utrwalić malowniczy zakątek natury.

Studenci rumuńskiej uczelni architektonicznej są szczęśliwi, że mogą nam pokazać swe prace i wierzą, że wystawa wzbudzi wśród publiczności polskiej żywe zainteresowanie ich młodą sztuką i zabytkami architektonicznymi ich pięknej ojczyzny.

ALEKSANDER TRZECIESKI.

Artykuł niniejszy był wygłoszony w Radio.

GŁOSY PRASY WŁOSKIEJ O WYSTAWIE MŁODEJ POLSKIEJ ARCHITEKTURY W ITALII

Z pośród kilkuset wzmianek, notatek i artykułów, mogliśmy ze względu na szczupłość miejsca, zamieścić tylko parę recenzji, omawiających naszą Wystawę.

W wyborze nie kierowaliśmy się żadną ukrytą intencją podsunięcia czytelnikowi jedynie dobrych, bardzo dobrych czy nawet entuzjastycznych sprawozdań.

Przyczyna tego tkwi bowiem w samych recenzjach: wszystkie są pochlebne — co oczywiście jest tylko i jedynie zasługą tych Kolegów — wystawców, których dorobkiem mogliśmy się pochwalić.

Sądzimy, że będzie to zachętą do równie obfitego obesłania następnej naszej wystawy organizowanej przez nas na jesieni r. b. na terenie Rzeszy Niemieckiej.

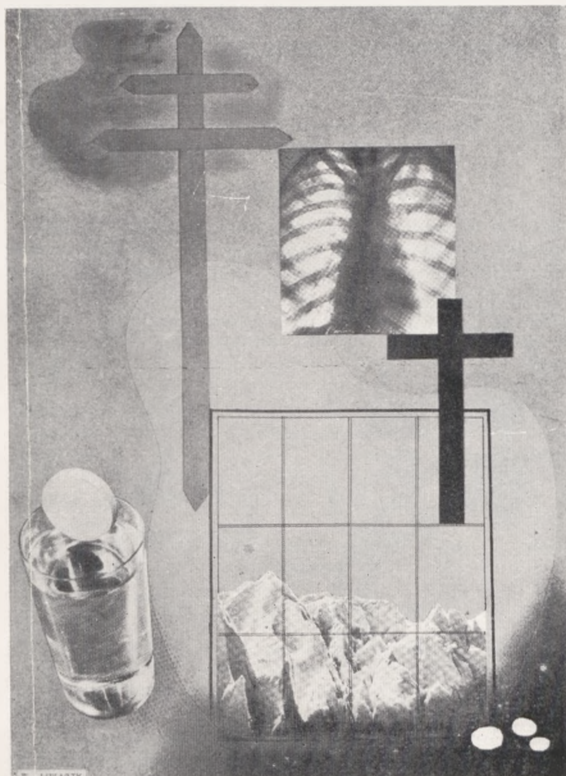


L. S. BIERNACCY PLAKAT



W. MINICH OKŁADKA

WŁ. ŁUKASIK FOTOMONTAŻ



L. BIERNACKA ILUSTRACJA



ROMA FASCITA — RZYM.

...To, co zwróciło naszą szczególną uwagę, to fakt, że wystawa powyższa nie jest pokazem jakiejś określonej grupy młodych artystów, ani stowarzyszenia, jednoczącego członków o tych samych aspiracjach, ale wystawą dwu polskich uczelni architektonicznych, obrazującą wyniki, osiągnięte w ciągu kilku lat studiów.

...Kiedy ogląda się rezultat tych studiów w postaci prac tak poważnie pojętych (studi molto seri), tak głęboko przemyślanych i trafnie rozwiązanych, dochodzi się do wniosku, że każdy ze studentów jest właściwie już skończonym architektem (architetto completo).

Wśród prac z katedr profesorów: Świerczyńskiego, Bojemskiego, Tołwińskiego i Szyszko-Bohusza z Warszawy, oraz Minkiewicza, Derdackiego i Bagieńskiego — ze Lwowa znajdujemy szereg projektów niezmiernie ciekawych (molto interessanti) dzięki nader szczęśliwemu rozwiązaniu architektonicznemu i pięknemu sposobowi podania.

Wśród nich godzi się zanotować „Dom Żeglarski" Jana Polińskiego „Szkołę" Stanisławy Sandeckiej, „Dom wielorodzinny" Turczynowicza, „Pływalnię" Krzyszkowskiego i „Hotel" Romana Manna.

...Między pracami urbanistycznymi, projekty Brzuszka, Kühna, Kahla, Lecha i Rakowskiego wydają się wprost znakomite (piu geniali).

...Wybitnie interesującymi są również eksponaty z dziedziny grafiki reklamowej, odznaczające się dużym wdziękiem i świadczące o wielkiej pomysłowości autorów.

...Wyróżnilibyśmy tu przede wszystkim plakaty balów studenckich, nie zapominajmy jednak o afiszach Czerwonego Krzyża, Loterii, turystycznych itd.

IL GAZZETTINO — WENECJA.

...Wystawa Studencka, urządzona nader starannie i z dużym smakiem, zawiera znaczną ilość prac godnych szczególnej uwagi, świadczących o poważnym i rzeczowym stosunku z jakim ci młodzi autorzy, rekrutujący się z pośród słuchaczów Politechniki Warszawskiej i Lwowskiej, przystępują do rozwiązywania postawionych im zagadnień.

...Najistotniejszą częścią, Wystawy są prace z dziedziny architektonicznej, pięknie podane w barwnych planszach i plastycznych zdjęciach.

Godzi się tu zanotować wielki zapał i werwę z jaką traktowane są szerokie problemy urbanistyczne (zwróćcie uwagę na rozwiązanie jednej z dzielnic Warszawy) i problemy mniej zawiłe, jak np. zagadnienie kształtowania i dekoracji wnętrz.

...Projekty zawierają budowle o różnym przeznaczeniu: teatry, domy mieszkalne, hotele, wille, pawilony itd. itd. W każdym z nich nowoczesna koncepcja łączy szczęśliwie piękną formę z wygodą.

Przeważają bryły poziome, niezbyt wysokie z wyodrębnionymi partiami, mające w rzucie kształt równoległoboku, złagodzonego krzywiznami.

Widać tu zamiłowanie do pięknej formy, które my, Włosi, doskonale potrafimy ocenić.

...W projektach świątyń, kościołów tudzież innych budowli monumentalnych uderza wyraźny wpływ klasycznej architektury rzymskiej: architektoniczne tradycje filo-rzymskie, filo-włoskie w Polsce, gdzie nasi twórcy pozostawili tyle swych dzieł, nie pozostały bez echa.

...Wyśmienity pokaz plakatów reklamowych, które odpowiadają wszystkim wymaganiom, stawianym temu rodzajowi sztuki. Szczęśliwe w doborze barw, dobrze rozwiązane, oryginalne, piękne i proste w wyrazie.

LA TRIBUNA — RZYM.

...Wystawa Młodej Polskiej Architektury w założeniu swym miała być obrazem osiągnięć artystycznych i naukowych dwu uczelni architektonicznych w Polsce.

Trzeba przyznać, że obraz ten jest pełny, ścisły i przede wszystkim wymowny.

...Należało się może wstrzymać z wyciąganiem zbyt pośpiesznych wniosków na temat pewnego międzynarodowego charakteru niektórych projektów. Pominąwszy kilka prac o klasycystycznym obliczu nie trudno będzie określić genezę większości pozostałych.

...Po tradycyjnych formach budownictwa wiejskiego, które uległy całkowitemu prawie wyczerpaniu, przyszedł okres form nowych, zgoła odrębnych, oryginalnych i dlatego właśnie bardzo dla nas interesujących...

GAZZETTA DI VENEZIA — WENECJA.

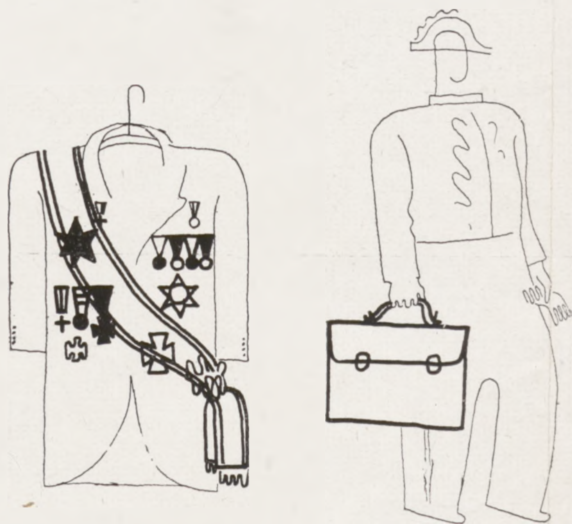
...pokaz zawiera projekty budowli mieszkalnych, monumentalnych, rozwiązania urbanistyczne, prace o charakterze czysto współczesnym, tendencjonalnie utrzymane w stylu funkcjonalnym, z jednoczesnym wydobyciem wszystkich walorów estetycznych.

IL SECOLO XIX — GENUA.

...Odwaga szczerego wypowiedzenia się w sprawach obchodzących młodzież, nie jest błędem, jest raczej cnotą, chęcią stworzenia mocnego plastycznego wyrazu, punktem wyjścia do rozważań nad możliwościami wniknięcia w najistotniejsze, najgłębsze założenia sztuki architektonicznej dnia dzisiejszego.

...Określiliśmy w ten sposób istotny charakter wystawionych projektów: wielka dbałość o czystość konstrukcji, wdzięk, skala i lekkość, a jednocześnie ogromna ekspresja kwalifikują je jako prawdziwe dzieła sztuki (vere opere d'arte).

...Szczególnie interesujące są plakaty: ich współczesne ujęcie, siła wyrazu i smak stawiają Polskę w rzędzie narodów przodujących na tym polu.



WŁODZIMIERZ ŁUKASIK.

PRASA O MŁODEJ ARCHITEKTURZE

Ukazanie się drugiego numeru „Młodej Architektury" wywołało oddźwięk w prasie codziennej.

„A.B.C." zamieszcza obszerny artykuł:

„Trudno oprzeć się wrażeniu, że najważniejszym czynnikiem, który już dzisiaj w wielu punktach tworzy nowe formy i konkretyzuje nową treść życia narodowego w Polsce, jest młodzież. Jest to zupełnie zrozumiałe, ponieważ jest ona pierwszym pokoleniem, wyrosłym w Polsce Odrodzonej, a co za tym idzie, nie obciążonym żadnymi psychicznymi naleciałościami niewoli.

Niewątpliwie dążenie do całkowitego zharmonizowania zagadnień zawodowych ze sprawami światopoglądu narodowego i najważniejszymi przejawami życia narodowego jest zdrowe i nada mu cechy dynamiczności, stawiając każdego Polaka w orbicie zadań i zrozumienia jego roli politycznej, społecznej i kulturalnej.

Nie możemy przeczytać bez przyjemności w piśmie redagowanym i przeznaczonym dla młodych architektów zdania, że:

„Ostatnie wypadki w Europie zmuszają nas do bezpośredniego zainteresowania się zagadnieniami wojskowymi".

„Z prawdziwą radością witamy utworzenie kursu budownictwa wojskowego na Wydziale Architektury. Uważamy ze swej strony, że jest to tylko prowizoryczne załatwienie sprawy. Jesteśmy przekonani, że utworzenie stałej katedry budownictwa wojskowego jest kwestią najbliższej przyszłości".

Troska o rozwiązanie w duchu narodowym wszystkich zadań, jakie stoją przed architektami-Polakami, jest atmosferą całego drugiego numeru „Młodej Architektury" i to właśnie pozwoli jej odegrać rzeczywistą i dużą rolę w kształtowaniu się młodego pokolenia architektów."

Po krótkiej charakterystyce artykułów drugiego numeru — recenzent kończy:

„Treść jest zasobna, tematy interesujące. Sądzę, że słusznym byłoby jak najsilniejsze poparcie pożytecznej inicjatywy Związku Słuchaczów Architektury przez tych wszystkich, dla których zagadnienia przyszłej polskiej kultury, sztuki i życia narodowego w ogóle są ważne. *Jerzy Stokowski"*

„Kurier Warszawski":

„Związek Słuchaczów Architektury zdobył się na wyczyn nielada. Oto postanowił poruszyć umysły młodzieży na wydziale architektury, w Politechnice Warszawskiej, przez postawienie szeregu zagadnień w nowym piśmie p. t. „Młoda Architektura".

I nie tylko powziął to postanowienie, ale je wykonał, i to wykonał dobrze."

Jako wyjaśnienie nastroju i kierunku pracy przytoczony jest artykuł wstępny od redakcji z 2-go numeru pisma.

„Warszawski Dziennik Narodowy" komunikuje ukazanie się 2-go numeru „Młodej Architektury" i podaje spis zawartych w nim artykułów.

„Dobry Wieczór — Kurier Czerwony":

„Związek słuchaczów architektury w Politechnice Warszawskiej rozpoczął wydawanie pisma p. t. „Młoda Architektura".

W słowie wstępnym redakcja pisma stwierdza, że w pierwszym rzędzie zwracać będzie specjalną uwagę na następujące zagadnienia: budownictwo wojskowe, budownictwo wsi polskiej i budownictwo mieszkań robotniczych."

„Mały Dziennik" we wzmiance p. t. „Nowy numer Młodej Architektury" poleca go uwadze nie tylko sfer fachowych, lecz i szerokich warstw kulturalnego społeczeństwa.

KONKURS FUNDUSZU KWATERUNKU WOJSKOWEGO

Na zlecenie Funduszu Kwaterunku Wojskowego, Związek Słuchaczów Architektury P. W. ogłasza konkurs na rozwiązanie w planie 2 lub 3 pokojowego mieszkania budynku szeregowego ze szczególnym opracowaniem części gospodarczej.

WARUNKI KONKURSU.

Należy rozwiązać w planie mieszkanie 4 kondygnacji budynku szeregowego, biegnącego w kierunku północ-południe. Ściany nośne budynku murowane, lub o konstrukcji słupowej. Klatka schodowa obsługuje 2 sąsiednie w planie mieszkania. Mieszkanie o całkowitej powierzchni 113 m kw. (bez powierzchni ścian), nie licząc powierzchni klatki schodowej, winno zawierać: 2 do 3 pokojów, oraz część gospodarczą o powierzchni około 28 m kw. składającą się z kuchni, pokoju służbowego, spiżarki, łazienki, i w. c. służbowego; w spiżarce, łazience i w. c. służbowym dopuszczalne oświetlenie wtórne. W kuchni powinien być wsyp na śmiecie. Budynek ogrzewany jest centralnie.

Aczkolwiek konkurs nie wymaga elewacji budynku, należy mieć ją na uwadze.

WYMAGANE RYSUNKI.

1. Plan mieszkania w skali 1 : 100.
2. Plan części gospodarczej w skali 1 : 20 ze szczegółowym rozmieszczeniem urządzeń, aparatów i rozstawieniem sprzętów.

I. Termin składania prac — na początku roku akademickiego 1938/39 (ostateczny termin ogłoszony będzie w pierwszych dniach października 1938 r.).

II. Numer kolejny zgłoszonej pracy stanowi godło.

III. Wymagany format plansz 50 × 70 cm. technika czarno-biała na papierze kreślarskim.

IV. Nagrodzone i zakupione projekty stają się własnością Funduszu Kwaterunku Wojskowego.

V. Nagrody będą przyznane i wypłacone bez względu na ilość nadesłanych prac i poziom konkursu.

VI. Od nagród potrąca się 5% na rzecz organizatora konkursu ZSA — Warszawa.

VII. Gdyby okazało się, że autorem nagrodzonej lub zakupionej pracy nie jest członek ZSA — Warszawa — Lwów lub Gdańsk, nagroda zostanie unieważniona, a suma przechodzi do dyspozycji jury konkursu.

VIII. Projekty nienagrodzone będą zwracane za okazaniem pokwitowania przez pracownika ZSA przeciągu 2-ch miesięcy. Po tym czasie prace nieodebrane stają się własnością ZSA — Warszawa.

IX. W skład Sądu Konkursowego wchodzą:
1. Dyr. Inż. Leopold Toruń.
2. Prof. Aleksander Bojemski.
3. Inż. Arch. Juliusz Żórawski.
4. Przedstawiciel ZSA — Warszawa, ZSA — Lwów, ZSA — Gdańsk.

X. Nagrody:

I	350 zł
II	300 „
III	250 „
IV	200 „

3 zakupy po 100 zł.

REFERAT ARTYSTYCZNY
Tadeusz Iskierka.



WOJCIECH JAKIMOWICZ (tempera) KARTUZY